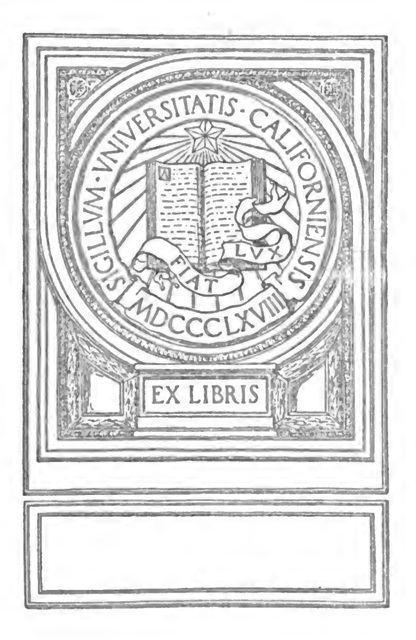
Der führer durch die oper des theaters der gegenwart, text, musik ...

Otto Neitzel


MUSIC LIBRARY
UNIVERSITY
OF CALIFORNIA
BERKELEY


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

DER

FÜHRER DURCH DIE OPER

DES THEATERS DER GEGENWART,

TEXT, MUSIK UND SCENE ERLÄUTERND.

VON

OTTO NEITZEL.

I. BAND.

DEUTSCHE OPERN.

ZWEITE ABTHEILUNG.



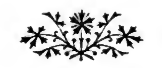
LEIPZIG.
VERLAG VON A. G. LIEBESKIND.
1890.

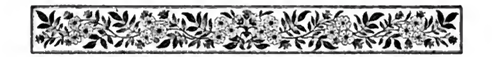
Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.



VORWORT.

Die günstige Aufnahme, welche die I. Abtheilung des Führers durch die Oper gefunden hat, bildet wohl den besten Beweis dafür, dass dieses Buch in der That einem Bedürfniss entgegengekommen ist. Auch die ganze Behandlung des Stoffs hat soviel Anklang gefunden, dass die Fortführung dieses Werks ganz in der bisherigen Weise rathsam erscheinen darf. Das Ganze wird fünf Bände in dem Umfange und der Ausstattung der beiden bisher erschienenen umfassen. Der dritte Band wird vorzugsweise den Kunstwerken Richard Wagners gewidmet sein und dann die deutsche Oper zu Ende führen, während der vierte die französische, der fünfte die italienische Oper behandeln soll.





INHALT.

Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

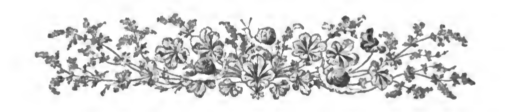
(Fortsetzung.)

II. Romantiker.

B. Komische und leichte Richtung.

(Fortsetzung.)





Die deutsche Oper.

A. Ernste Richtung.

(Fortsetzung.)

II. Romantiker.

Die Hinwendung der Dichtkunst zu den Sagen des Mittelalters und des Morgenlandes im Anfange dieses Jahrhunderts und die infolge der neuen Stoffgebiete vollzogene Erschliessung neuer Ideenkreise äusserten auch auf die dramatische Musik einen unverkennbaren Einfluss. Derselbe war zunächst in Bezug auf die Wahl der Texte bestimmend. Entweder wurden Stoffe der Geschichte aufgesucht, welche der Gegenwart räumlich wie zeitlich fern genug lagen, um einer schwelgerischen, die glänzenden Farben bevorzugenden Phantasie vollen Spielraum zu gestatten: so wurden das Ritterthum und das Morgenland zu Lieblingsquellen der Textdichter; oder die alltäglichen und natürlichen Lebensbedingungen wurden durch das Einwirken der Geisterwelt verschoben und gestört: so wurden die Dämonen, ein Samiel, ein Heiling, ein Vampyr, zu Operngestalten berufen. Eine erhebliche Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel war die Folge der veränderten Richtung in den Texten. Durch Weber und Marschner wird das von Gluck in den Furienchören begründete, von Mozart im Don Juan weiter fortgeführte dämonische Element zu einer heute kaum übertroffenen

Kraft des Ausdrucks ausgebildet. Ein weiterer Gewinn erwuchs der Musik durch das Streben der Komponisten nach einer den Texten angemessenen Lokalfarbe, als deren vollendetstes Muster die Euryanthe in Bezug auf die elegisch schwärmerische Empfindungsweise des höfischen Ritterthums erscheint.



a. Louis Spohr,

geboren am 5. April 1784 in Braunschweig, gestorben am 22. October 1859 in Cassel, betrat zum ersten Mal mit seiner Oper »Faust« das Gebiet der romantischen Oper *). Während diese Oper, welche bei ihrem Erscheinen das grösste Aufsehen erregte, ebenso wie seine zweite grosse Oper »Zemire und Azor« heute nicht mehr gegeben werden, hat sich die am 28. Juli 1823 in Cassel aufgeführte »Jessonda« bis jetzt auf dem Repertoire behauptet.

Spohr hat jedenfalls den Farbenreichthum des Orchesters, den treffenden Ausdruck der Gesangssprache namentlich auf dem Gebiete der zarten Empfindungen erheblich erweitert. Seine Stellung als Theaterkapellmeister zuerst am Theater an der Wien in Wien, dann am Casseler Hoftheater (1822—1857) verschaffte ihm eine gründliche Einsicht in das Wesen der theatralischen Wirkungen. Diese Vorzüge wurden durch die ihm an-

*) Dr. Hugo Riemann führt in seinem Opernhandbuch (Leipzig 1887) Frankfurt 1818 als Ort und Zeit der ersten Aufführung des Faust an, Wilhelm Langhans in seiner Geschichte der Musik des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (Leipzig 1887): Frankfurt 1815, während A. v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte, Prag 1816, Franz Brendel, Geschichte der Musik, sogar Prag, 1. Sept. 1816 nennen. Die letzte Angabe ist die richtige: Carl Maria v. Weber war es, der die Erstaufführung leitete. Spohr komponirte die Oper in der Zeit vom Mai bis September 1813 (vgl. Selbstbiographie 1860, I, S. 191—193).

geborene Vorliebe für das Weiche, Angenehme in der Musik und für äussere Glätte der musikalischen Formen zum Theil verdeckt.
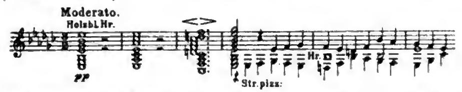


Jessonda.

Oper in drei Aufzügen.

Text von F. Gehe, Musik von Louis Spohr*).

Ouverture.

Die Ouverture besteht aus einem langsamen (Moderato) und einem lebhaften Satz (Vivace). Der erstere bildet den Anfang der Trauermusik um den abgeschiedenen Rajah (1. Introduction):



in welche der Soldatenchor der Portugiesen (II. Aufzug, 10. Introduction):



zu wiederholten Malen hineintönt. In kurzen Strichen sind hier die beiden Gegensätze des barbarischen Glaubenseifers

*) Die Orchesterpartitur ist bei C. F. Peters in Leipzig gedruckt (von Gustav F. Kogel herausgegeben). Eigenthümlicher Weise wird für alle Solo-Tenorstimmen der Violinschlüssel gebraucht, während die Chorstimmen im Tenorschlüssel gedruckt sind. Man sollte in den Partituren nicht von dem wohlbegründeten Gebrauch des Tenorschlüssels für alle Tenorstimmen abgehen; dagegen empfiehlt sich in den Klavierauszügen statt des leicht misszuverstehenden Violinschlüssels ein neuer, in italienischen Opern häufig anzutreffender Schlüssel, welcher in einem Violinschlüssel mit hineingedrucktem Tenorschlüssel besteht.
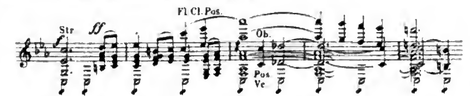
und der lebensfrohen Menschlichkeit gezeichnet. Das Vivace zeigt nun, wie sich die Heldin der Oper den Banden des Fanatismus die sie zu ersticken drohen, entringt. Scheint das erste Motiv:
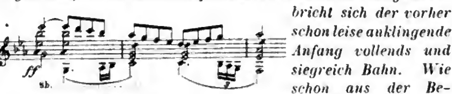


der Stelle verwandt, wo Jessonda von den Bajaderen verfolgt wird (26. Schluss), nur dass es die Hoffnung auf Rettung mehr zur Schau trägt, so deutet das zweite, dessen zierliche Beweglichkeit durch eine getragene Mittelstimme (zuerst im Horn) eine ernste Unterlage erhält:



grades Wegs auf das Allegro ihrer Arie 27, in der ihre Sehnsucht nach Leben und Liebe wiedererwacht (nur dass das Motiv dort im $^{3}/_{4}$-Tact und verkürzt erscheint). Selbst vorübergehende Trübungen (im Durchführungssatz), ja selbst der Grimm der empörten Menge:



(man vergleiche die gleiche Dissonanz im Chor in der Scene 25) vermögen sie nicht der Lebensfreude wieder zu entringen und, durch ein triumphirendes Schlussmotiv eingeleitet:
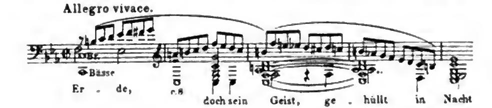


bricht sich der vorher schon leise anklingende Anfang vollends und siegreich Bahn. Wie schon aus der Beschaffenheit der Hauptmotive hervorgeht, ist die Ouverture mehr gefällig als bedeutend.

Der indische Landesfürst (Rajah) in Goa an der Küste von Malabar hat das Zeitliche gesegnet. An seiner in einem Tempel aufbewahrten Leiche feiern Brahminen mit Gesang, Bajaderen mit Tanz sein Andenken.
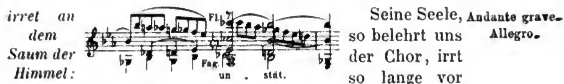
I. Aufzug.
1. Introduction.
Andante grave.

Nach einem mit dem Anfang der Ouverture annähernd gleichlautenden würdigen Trauerchor dient das »Getön der Quellen«, das der Verstorbene n i c h t mehr vernimmt, den Bajaderen als Anlass eines fast zu freundlichen Tonsatzes (Allegretto, 6/8). Dagegen lässt der Gesang des Oberbrahminen D a n d a u durch Ausdruck und Characteristik alles Bisherige hinter sich (Bratschen und Bässe, Klarinetten und Fagott ausgehalten, in der I. Voline eine beredte Klage: »Brahma nahm ihn von der

Allegretto.
Allegro vivace.



irret an dem Saum der Himmel:



Seine Seele, so belehrt uns der Chor, irrt so lange vor den Pforten des Lichts, weinend »in Qualen der Einsamkeit, bis der Holzstoss wird errichtet, bis das göttergleiche Weib auf das Leben kühn verzichtet, opfernd ihren süssen Leib.«

Andante grave.
Allegro.

Bei dem Wort »Holzstoss« beginnen die in Sechzehnteln tremolirenden Bratschen und zweiten Geigen, sowie die hinaufeilenden ersten Geigen das Entflammen der Gluth anzudeuten, die Opferthat des Weibes wird durch feierliche Harmonien hervorgehoben, und bei »opfernd« antworten sich zwei Seufzer zuerst in Klarinette und Fagott, dann in den Streichinstrumenten. Dies Alles ist von nicht geringer Eindringlichkeit des Ausdrucks.

Allegretto. Die Bajaderen setzen während eines einfachen Klagegesanges ihre Ceremonien weiter fort, und während Nadori eintritt, vereinigen sich alle in einem machtvollen Lobgesang auf Brahma*):

Andante maestoso.

Lasst uns Brama, Brama lo. ben,

Die »zwei Seelen«, die in Spohrs Brust wohnten, werden gleich an dieser Indroduction offenbar. Während er einentheils seiner Musik eine Farbe und Nachdrücklichkeit verleiht, die an die besten Tonstücke der Classiker erinnern, kehrt er nur zu schnell immer wieder zu dem Grundsatze, welcher zum ersten Schöpfungsgesetz der Musik die Annehmlichkeit erhebt, zurück und zerstört so die Tiefe des gewonnenen Eindrucks. An sich sind ja die Bajaderenchöre nicht ohne Reiz, doch sie ermangeln zu sehr der Grundstimmung der Trauer, um nicht in einen unangebrachten Gegensatz gegen den Anfang, gegen Dandaus Gesang und den Schluss zu fallen. Dem Tondichter fehlte dafür das umfassende Formgefühl, der weite Blick für einen in grossen Dimensionen angelegten folgerichtigen Aufbau und so sehen wir statt eines in einer einzigen Steigerung verlaufenden Satzes deren sechs kleinere, die nicht nothwendig zusammengehören.
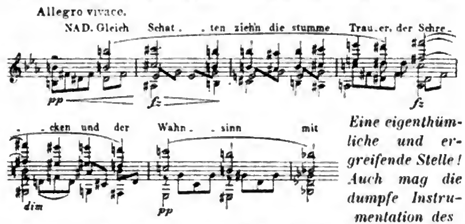
2. Rec. Der junge Nadori, der, wie er deutlich merken lässt, gegen seinen Willen in die Priesterkaste aufgenommen worden ist, wird von Dandau beauftragt, der Witwe des Rajah die Todesbotschaft zu überbringen.

3. Duett. Dandau mahnt den Jüngling, welcher, bis jetzt selbst vor dem Anblick der Frauenschönheit behütet, die unbewusst in ihm gährende Lebenslust niederzukämpfen sucht, zur Strenge: »Du musst an grünen Lebensauen gesenkten Blicks vorübergeh'n«, indess dieser von widerstreitenden Empfindungen hin- und hergeworfen wird und innere Entrüstung über

*) Die ganze Trauerceremonie ist im Text, der in Bezug auf die Regiebemerkungen, aber auch nur hierin, ein wahres Muster bildet, so eingehend und sachgemäss angegeben, dass ein Vergreifen seitens der Theater ausgeschlossen scheint.

das harte Gebot, das die Witwe dem Abgestorbenen in den Tod nachsendet, und Mitleid mit der Unglücklichen merken lässt.

Auf Dandaus Weisung: »Geh' denn, des Todes heil'ger Schaur begleite, Priester, deinen Schritt« sagt er, »für sich«, wie fast überall, um dem strengen Vorgesetzten seine Gefühle zu verbergen:



Eine eigenthümliche und ergreifende Stelle! Auch mag die dumpfe Instrumentation des Duettes (Blasinstrumente ohne Oboen, 2 Hörner, 3 Posaunen, Streichinstrumente, im Larghetto ohne Geigen) hervorgehoben sein.

Die Attribute, die er seiner Todesverkündigung beilegt, sind jedenfalls auf das Opfer zu beziehen, welches stumm trauert, erschreckt und dem Wahnsinn nah ist. Der ganze Text ist übrigens von einer Verschwommenheit, die irgendwelche klare Anschauung namentlich vom Charakter des Nadori garnicht aufkommen lässt. Soll er von vornherein als ein Abtrünniger hingestellt werden, warum bekennt er gegen Dandau nicht Farbe, warum macht er sich nur in einigen zornigen Interjectionen »für sich« Luft? Um den Charakter einigermaassen zu heben, ist es nöthig, dass, so lange bis er durch den Anblick des Weibes seinen Satzungen ganz untreu wird, er wenigstens äusserlich den ergebenen Diener der Kirche darstellt, der den in ihm sich unaufhaltsam regenden Widerspruch immer wieder niederkämpft, der nur auf Augenblicke dem Mitleid Gehör giebt, dann aber wieder seine Fassung erringt.

Zwei Striche mögen je nach der Leistungsfähigkeit des

Sängers Anwendung finden, im Larghetto con moto von Tact 32—57, im Allegro vivace von T. 7—37.

4. Rec.

Ein Offizier berichtet, dass zu den Feinden (Portugiesen), die schon seit zwei Monaten die Stadt belagern, ein neuer Anführer mit Mannschaft gestossen sei, eine Nachricht, welche dem Dandau zu einer kriegerisch gehaltenen Anrufung an Brahma mit kräftigen Einsätzen des Brahminenchors Anlass giebt.

5. Arie mit Chor.

Offenbar war hier der Wunsch nach einer wirkungsvollen »Nummer« der Vater des also gedehnten Textes.

Verwandlung. 6. Rec.

Jessonda ist's, die dem harten Brauch zum Opfer fallen soll; um sie trauert ihre jüngere Schwester Amazili. Beide kamen aus anderer Gegend mit dem Vater an diesen Ort, »wo harte Menschen wohnen und finstere Bräuche schrecklich walten«, und wo Jessonda an des Rajah Seite »nur als seine Tochter lebte.« Ein zartes Liebesband verknüpfte Jessonden in der verlassenen Heimath mit einem fremden Heerführer, dessen Bewerbungen der Vater durch heimliches Entweichen hintertrieb.

7. Rec. u. Arie.

Wie damals, als sie »in mitternächt'ger Stunde weinend auf dem Schiffe stand«, ihr Heimath und Liebe schwanden, so ist sie jetzt im Begriff, auch der letzten Erinnerung an den Geliebten zu entschweben.

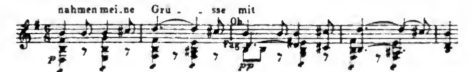
Es ist, als ob mit Jessondas Auftreten ein andrer Geist durch die Musik weht. Schmerz und Trostlosigkeit liegen schon in den ersten Tacten des Recitativs:

Andante. *p* *cresc.* *fz*
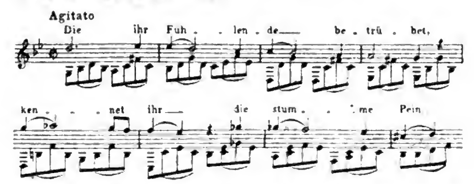
Die Deklamation, die in den bisherigen Recitativen nicht selten platt war, wird ausdrucksvoll und zeugt von Empfindung. Einige Zwischentacte von grosser Schönheit schildern Jessondas Fahrt auf dem Schiffe:



Ein schmerzliches Echo erwidern Oboe und Fagott »und die Wellen und die Winde«



eine ansprechende Bewegung und abwechselnde Bläser deuten das »Singen« der Wellen, das Brausen der Stürme an. Auch die eigentliche Arie (Agitato, ₵) zeigt lebhafte Farben zunächst in der Anrede an die Götter:



Der Seitensatz, in welchem die Klarinette die Singstimme umwindet, hält die Grundstimmung der schmerzlichen Wehmuth sehr bestimmt fest:



Nicht in gleichem Maasse als innerlich darf das folgende süssliche, sich in Koloraturen ergehende Larghetto ($^{3}/_{4}$): »Bald bin ich ein Geist geworden!« gelten, das überdies mit dem Vorangehenden äusserst lose verknüpft ist, obschon es von vornherein, gleichsam als eine Andeutung der Vergeistigung der Jessonda, sehr angebracht ist.

8. Rec.

Noch wagt Amazili auf das Einschreiten der Portugiesen gegen die unmenschliche Sitte zu hoffen, doch Jessonda zerstört auch diese Hoffnung, weil die zwischen den Kriegführenden beschlossene Waffenruhe noch zwei

Tage dauere. Da ertönt von draussen der verhängnissvolle Ausruf der Dienerinnen Jessondas:

AMAZ. Der Todes.bo.te, weh!
DIEN. Der To.des . bote
fz

die verzweifelnde Amazili wird durch Jessonda zu festem Sinn und Grossherzigkeit ermahnt.

9. Finale.
Allegretto.

Bajaderen treten auf, um mit Symbolen, dem Zerbrechen von Stäbchen, dem Zerreissen eines Schleiers, dem Auslöschen von Fackeln Jessonda auf den Tod vorzubereiten.

In diesem Tanz hat Spohr eine düstere Grundfarbe sehr glücklich mit einem fremdartigen Gepräge, das der Zuhörer bereitwillig als ein morgenländisches anerkennt, wenn es auch in Wirklichkeit mit dem Schauplatz der Handlung nichts zu thun hat, zu vereinigen gewusst:



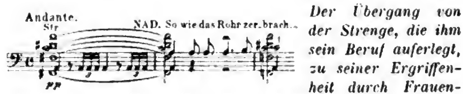
Scharf und schneidend hebt er die genannten symbolischen Verrichtungen hervor:



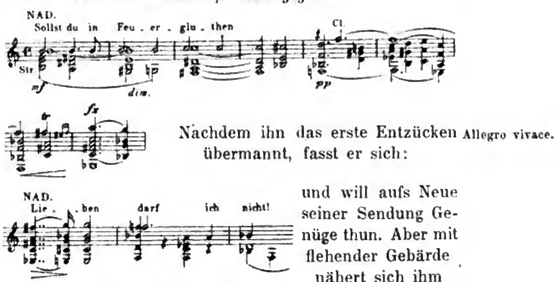
Andante.

Gesenkten Hauptes tritt Nadori ein. Doch indem er den Schwestern den unerbittlichen Willen des Gesetzes kundthut, wird sein Auge zum ersten Mal des Anblickes der Frauenschönheit theilhaftig, er stockt und schweigt.

Diese ganze Stelle ist als dramatische Musik bewunderns-werth. Einen äusserst wirksamen, später häufig nachgeahmten Gebrauch (man denke an das stimmungsverwandte Duett zwischen Siegmund und Brünnhilde im II. Aufzug der »Walküre«) macht Spohr von der Pauke:



Der Übergang von der Strenge, die ihm sein Beruf auferlegt, zu seiner Ergriffenheit durch Frauenschönheit wird durch eine reizvolle Modulation und den Eintritt der Klarinette meisterhaft wiedergegeben:



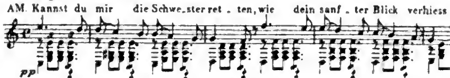
Nachdem ihn das erste Entzücken übermannt, fasst er sich: **Allegro vivace.**

und will aufs Neue seiner Sendung Genüge thun. Aber mit flehender Gebärde nähert sich ihm Amazili, und mit seinem Priesterthum ist es gänzlich aus: der von glühendster Liebe erfasste heissblütige Jüngling steht vor uns.
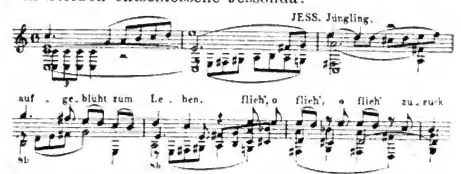
Es ist durchaus nöthig, dass Nadoris Leidenschaft bis zur völligen Selbstvergessenheit vorschreitet. Er thut nichts Geringeres, als dass er zuerst seinen geweihten Stand, dann sein Vaterland verräth, beides höchst verwerfliche Handlungen, die nur durch eine ungewöhnliche Heftigkeit seiner Liebe entschuldigt werden können. Sehr unterstützt wird die Gewalt seiner Empfindungeu durch den im Text richtig betonten Zwang, der ihm bisher auferlegt war. Seine Liebe ist dem Strom vergleichbar, der über seine Ufer tritt und jeden festen Grund und Boden mit sich fortreisst.

Nach einem (*etwas weichlichen*) lyrischen Ruhepunkt (*Terzett, Larghetto,* $^2/_4$) nähert sich Amazili dem **Larghetto.** **Allegro moderato.**

Berauschten mit bittendem Blick; sie verheisst ihm »Rosenketten«, welche ihre »Dankbarkeit durch sein Leben flechten wird«:



Das gleiche Motiv kehrt in Nadoris Recitativ 16 als Erinnerungsmotiv wieder. Vergebens räth ihm die noch immer zum Sterben entschlossene Jessonda:



Doch Nadori hört nur auf die Stimme seiner Leidenschaft, welche von Amazili noch heftiger entflammt wird und dem Tonsatz ein immer lebhafteres Gepräge verleiht.

II. Aufzug.
10. Introduction.

Ein rauschender Chor der Portugiesen von Kriegslärm und Ruhm, der durch einen begeisterten Hochruf auf den erscheinenden Oberfeldherrn Tristan d'Acunha beschlossen wird, eröffnet den zweiten Aufzug.

Spohr wollte ohne Zweifel diesem Chor, der mit stattlichen Trompetenfanfaren eröffnet wird, einen nationalen Rhythmus verleihen, geriet aber statt in den Bolero in die etwas langsamere und gemessenere Polonaise. Wie schon erwähnt, sind die Motive dieses Chors im langsamen Satz der Ouverture als Gegensatz der Trauermusik verwandt.

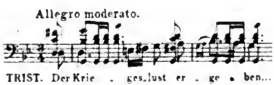
Die Lagerruhe bietet zu Waffentänzen Anlass *(Tempo di Marcia, Allegro ma non troppo, Andantino [Friedenschor],*

Vivace [Waffentanz mit Chor]). Doch Tristan vermag seine trüben Gedanken nicht zu hemmen; seinem Begleiter Lopes vertraut e an, dass er bei seinem ersten Aufenthalt in diesem Lande (nicht grade in dieser Gegend) die Geliebte gefunden und plötzlich verloren habe. Sein kriegerischer Sinn wurde durch die Liebe veredelt, er selber »geistig erhoben.«
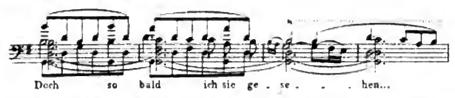
11. Rec.

12. Arie.

Diesmal ist es ein wirklicher Bolero, in den Tristan seine Gefühle kleidet, die kriegerischen in straffen Rhythmus:



die zarten in weiche Cantilene:



Es mag eigenthümlich scheinen, dass Tristan gerade zum Bolero greift; doch bekommt sein Bekenntniss durch den scharfen Rhythmus eine gewisse Ritterlichkeit.

Da naht ein Zug von Frauen. Die heilige Quelle, in der sich Jessonda zum letzten Opfer reinigen muss, liegt ausserhalb der Stadt. Tristan verpflichtete sich bei seiner Ehre, den Frauen den Weg dorthin zu sichern. Er zieht sich mit Lopes zurück. Mit einer süsslich italienischen Auftrittsmusik erscheinen Jessonda und Amazili. Jene hat die rettende That Nadoris verschmäht, beide werden allein gelassen, und während Amazili Blumen pflückt, windet Jossanda aus diesen einen Selam *):

13. Rec.

14. Rec.

15. Duett.

*) Selam, Salem, Salam wird im Arabischen ein Blumenstrauss genannt, dessen Zusammenstellung eine symbolische Bedeutung hat. Hier ist ein Kranz gemeint.

Larghetto con moto.
JESS. Lass für ihn, den ich ge - lie - bet einen Se - lam still mich winden ..

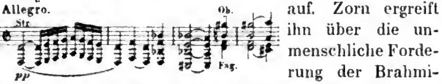
In diesem, wie in dem bewegteren Theile des Duetts, während dessen Jessonda den Selam vollendet:



erfreut die Musik durch Schlichtheit und zarte Lieblichkeit, die doch nicht ins Weichliche fällt.

16. Rec. und Rondo.

Indess die Frauen abgehen, tritt Nadori »langsam und in sich gekehrt« (*mit dem im Recitativ weiter verarbeiteten Motiv:*



auf. Zorn ergreift ihn über die unmenschliche Forderung der Brahminen, im Geist sieht er die flehende Amazili vor sich (*während das Orchester ihren Gesang längere Zeit als Erinnerungsmotiv erklingen lässt*). Er beschliesst Jessonda auch gegen ihren Willen zu retten und desshalb den Portugiesen-Führer, dessen »Edelmuth alle rühmen«, um Beistand anzugehen, und singt ein Rondo auf die »Frauenschöne.«

Auch dieses Rondo nähert sich dem Bolerorhythmus; man unterschiebe nur dem zweiten Achtel zwei Sechzehntel, und das spanische Tanzlied ist fertig. Dass es, in Nadoris Munde grade angebracht wäre, kann eben nicht behauptet werden, und wenn Wagner spottet: »Wirklich singt auch in »Jessonda« fast Alles »à la Polacca«, und, wenn der brahmanische Oberpriester sich dessen enthält, so stürzt doch sein Zögling, beim ersten Abfall vom indischen Aberglauben, in dieses Welterlösungsmotiv«, — so ist sein Vorwurf hier wenigstens nicht ohne Berechtigung. Ein Sprung lässt sich im Allegro von T. 60—99 anbringen.
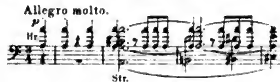
17\. Rec. — 18. Duett. — 19. Rec. u. Arie.

Nadori bemerkt die unter Blumen wandelnde Amazili. In dem berühmten Duett: »Schönes Mädchen, wirst mich hassen«, einem edel gehaltenen Tonstücke von zartem Wohlklange (Andantino, 3/4; Allegro, ₵) tauschen beide Worte der Freundschaft. Noch giebt Amazili, während Nadori in's portugiesische Lager eilt, in der Arie:



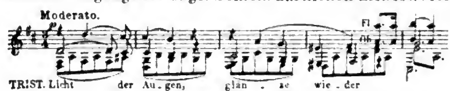
(für deren Auslassung eine Einrichtung in der Partitur getroffen ist) ihrer Beseligung über Nadoris Liebe Ausdruck, als die Bajaderen mit Jessonda von der Quelle zurückkehren: »Aus der Quelle heil'gen Schooss schweigend stieg sie, makellos; all ihr Hoffen, all ihr Glück liess sie in der Fluth zurück.« Dem anmuthig bewegten Satz folgen abgerissene dumpfe Töne und düstere Harmonien:

20\. Finale. Andante. — Allegro molto.



Nadori hat den Verrath, der ihn das Vaterland kostet und ihm Amazilis Liebe einträgt, vollbracht, und kehrt eilends mit Tristan zurück. Kaum wird die verschleierte Jessonda seiner ansichtig, als sie mit einem Aufschrei ohnmächtig in die Arme der Bajaderen sinkt; achtlos gegen den drohenden Mahnruf der Bajaderen erhebt Tristan den Schleier und erblickt die Geliebte vergangener Tage. Seinem zärtlichen Liebesworte:
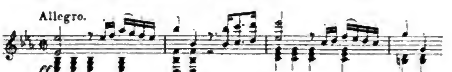
Moderato.



erwacht sie, nicht allein aus ihrer Ohnmacht; auch der starre Entschluss zu sterben beginnt zu wanken, aus der Nacht des Todes, die sie mit dem Schleier gleichsam

schon umfing, wird sie durch die Liebe von Neuem ins Dasein zurückgerufen. Mag auch Dandau mit den Brahminen, welche entrüstet herbeistürmen:

Allegro.
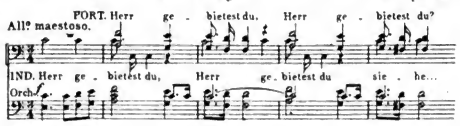


die dem Grabe entrissene Beute zurückfordern und Schimpf und Schande auf sie häufen, sie klammert sich an's Leben:
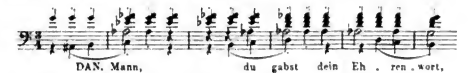
JESS. Ich muss le - ben, ich muss le - ben

Sie zu schützen, zieht Tristan das Schwert, und von beiden Parteien eilen die Krieger herbei. Ihrer Kampflust:

Allegro maestoso.



gebietet Dandau mit dem Hinweis auf die Waffenruhe Einhalt. Doch auch dem Tristan redet er in's Gewissen *(mit dem vorwurfsvollen in der Einleitung des III. Aufzugs als Leitmotiv wiederkehrenden Bassmotiv)*:



»dass die Frau'n zur heil'gen Quelle still in Frieden sollten zieh'n ..«, und da dem Tristan nichts so heilig ist, wie die Ehre, so muss er mit blutendem Herzen Jessonda den Feinden wieder überliefern.

Allegro vivace.
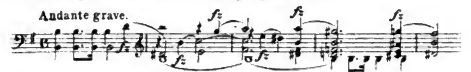
Das Allegro bildet durch die gegen einander erregten beiden Chöre, welche von den Schmerzaccenten des Soloquartetts:

Allegro vivace.
JESS. AM.
NAD. TRIST.
Wil.de, un . ge . heu.re Schmerzen

unterbrochen werden, einen wirkungsvollen Abschluss der vorangehenden dramatischen Steigerung.

III. Aufzug.
21. Introduction.
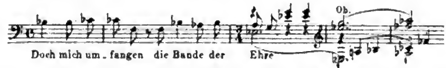
Die herben Seelenqualen d'Acunhas werden in der längeren Instrumentaleinleitung des dritten Aufzugs geschildert:



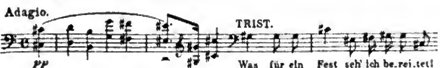
wieder entrollt sich vor uns das unruhige Tongemälde der streitenden Krieger, des drohenden Greises, des Vorgangs, durch den er die Geliebte verlor.

22. Rec.
23. Rec.

Zu dem einsam im Zelt harrenden Lopes kehrt Tristan von nächtlicher Wanderung zurück: »Durch Fluthen, Flammen zu ihr zu streben . . . das ist die Sehnsucht meiner Seele«:



In dem ganzen Satz ist wie auch in der Mittelstimme der letzten beiden Tacte Dandaus Warnmotiv mannigfaltig und sehr geschickt verwandt. Von brennendem Mitgefühl für die Theure erfasst, malt er sich die Schrecknisse aus, die sie sterbend erleiden soll:



24. Rec.

bis er auf's Tiefste erschüttert an Lopes Brust sinkt. Endlich fällt ein Lichtstrahl in die dunkle Nacht. Dandau hat zwei »Lipayen«*) heimlich beauftragt, die Schiffe der

*) Diese räthselhaften Gestalten, über die weder Brockhaus', noch Meyers grosse Lexika, noch auch sonst die zugänglichen geographischen

Portugiesen zu verbrennen. Das bedeutet Bruch des Waffenstillstandes und entbindet auch Tristan von der ferneren Innehaltung desselben. Nadori, der Überläufer, hat diese Kunde belauscht und ist aus dem Tempel entflohen, um sie dem Tristan zu hinterbringen (das gleiche Auftrittsmotiv wie im zweiten Aufzuge). Doch Eile thut Noth, denn schon mit Tagesanbruch soll Jessonda sterben. Nach einem muthbeseelten kleinen Terzettsatz *(in welchem die Bühnentrompeten immer entfernter erklingen)*:

25. Terzett.

Maestoso moderato.

NAD. LOPES. TRIST. Auf! und lasst die Fah - nen fliegen! Schwerter, öffnet uns die Bahn!

eilen sie zum Kampf.

Verwandlung.

26. Chor u. Solo.

Unterdess tobt über der Stätte des Schreckens ein Gewitter, *das in der Musik durch sparsame Mittel und fesselnde Wirkungen hervorragt.* Aus dem Innern des Tempels erschallen Gebete, bald erscheinen Bajaderen und erhellen die Scene mit den um Brahmas Bild entzündeten Fackeln. Ein allgemeiner, stimmungsvoll düsterer und energischer Chor fleht die Götter an, das Werk des Verderbens gegen die Feinde, eben die Verbrennung der Flotte, zu segnen. Als Dandau den Himmel um ein Zeichen bittet, streckt ein Blitz Brahmas Bild in den Staub. Er deutet den unabweislichen Zorn der Götter auf den Treubruch Jessondas:

Vivace.

DAN. Hat es euch mit Grimm er - fül - let, dass den Schwur die Witwe brach,

»send' ich sie, von Gluth umhüllet, dem verstorb'nen

und Fremdwörterbücher Auskunft geben, werden heute wohl besser und einfacher durch »Soldaten« ersetzt.
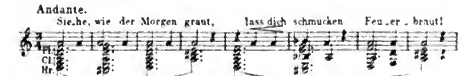
Gatten nach«. *Sein Gesang greift wieder auf das erste Motiv der Trauermusik zurück.* Seine Worte werden von der wuthentflammten Menge wiederholt und bekräftigt (vgl. Ouverture):

Die im Arm des Feindes lag

Die im Arm des Feindes lag

Während sie abziehen, Jessonda herbeizuholen, erscheint diese, von zwei Bajaderen verfolgt, die sie mit der Krone von Edelsteinen, dem Schmuck der »Feuerbraut«, zieren wollen:

27. Rec. u. Arie.



die aber doch menschlich genug fühlen, um ihr zu gestatten, sich von ihrem Schreckensanblick zu erholen —

und ihr Gelegenheit zu einer Arie geben, in der sie den Göttern Altäre verheisst, wenn sie ihr Leben und Liebe aus der drohenden Gefahr erretten. Das Motiv des lebhafteren Satzes der Arie ist das nämliche, welches im Seitensatz der Ouverture verarbeitet ist. Die Arie spiegelt zwar die Stimmung einigermaassen wieder, doch ist sie nach der voraufgegangenen kräftig dramatischen Zeichnung zu koncertirend und zu wenig begründet, als dass sie nicht den Fortgang der Handlung hemmte.

Mit Freudenbotschaft eilt Amazili herbei, die Portugiesen haben die Stadt gestürmt, in beiden Frauen lebt die Siegeshoffnung auf (*ihr Zwiegesang stimmt annähernd mit dem Terzett 25 überein*). Da kehrt Dandau mit Brahminen und Bajaderen zurück; trotz des Anrückens der Feinde, ja trotzdem diese sich auch aus unterirdischen Gängen ergiessen, will er Jessonda tödten, als d'Acunha grade zurecht kommt, um den tödtlichen Streich aufzuhalten.

28. Finale. Rec. Allegro moderato.

Allegro vivace.

Die Indier fliehen in wilder Unordnung davon, Tristan fügt Nadoris Hand in die Amazilis und fordert beide auf, ihm mit dem heiss erkämpften Gegenstand seiner eigenen Liebe in die Heimath zu folgen, und alles stimmt mit dem Worten: »Bekämpft, gestürzt das Götzenthum, dem Gott der Schlachten Preis und Ruhm« die schon von Jessonda und Amazili wiederholte Weise des Terzetts 25 an.



b. Carl Maria von Weber

wurde am 18. Dec. 1786 in Eutin geboren. Erst 1796 genoss er geregelten musikalischen Unterricht, zuerst bei Heuschkels in Hildburghausen, dann bei Michael Haydn in Salzburg. Eine Oper »Das Waldmädchen«, die er 1800 schrieb, hatte vorübergehenden Erfolg. Erst die strenge und geschickte musikalische Unterweisung durch Abt Vogler in Wien und eine zweijährige Thätigkeit als Theaterkapellmeister in Breslau (1804—6) reiften sein Talent genügend aus, um es zur Hervorbringung lebensfähiger und eigenartiger dramatischer Kunstwerke geeignet zu machen. Als deren erstes haben wir seine Oper »Silvana« anzusehen, dieselbe, welche in neuester Zeit durch Ernst Pasqué und Ferdinand Langer in neuer Bearbeitung wieder auf der Bühne erschienen ist und welche, 1809 componirt, 1812 in Berlin aufgeführt wurde. Einen grossen Theil seiner Kräfte nahmen zunächst Klavierspiel und Klavierkompositionen in Anspruch. Endlich erlaubte ihm seine Anstellung als Hofkapellmeister der deutschen Oper in Dresden 1816, sich ganz demjenigen Feld künstlerischen Schaffens zu widmen, das ihm

am meisten zusagte und dem er bis zu seinem frühen Tode 1826 nicht mehr den Rücken kehren sollte. Die Aufführung des »Freischütz« in Berlin, 1821 am 18. Juni, bedeutete einen Gedenktag für den deutschen Volksgeist, der hier zum ersten Mal auf dem Gebiete der dramatischen Musik ungehindert seine Schwingen entfaltete. Weber schritt auf dem mit so vielem Erfolge betretenen Wege fort; seine »Euryanthe«, die am 25. Oct. 1823 in Wien die Erstaufführung erlebte, vermochte jedoch infolge des minderglücklichen Textbuchs namentlich auf das grosse Publikum keine so tiefgehende Wirkung zu äussern wie der Freischütz. In dem für London geschriebenen, daselbst am 12. April 1826 aufgeführten »Oberon« wusste er das Zauberreich der Feen und Elfen für die Musik zu erschliessen, wie er in der Euryanthe romantisches Ritterthum, im Freischütz deutschen Waldesduft und die Dämonen der Volkssage in Tönen emporgezaubert hatte.

Vor der Zauberflöte, die wir als die erste eigentliche deutsche Oper bezeichneten, hatte Weber im Freischütz einen grossen Vorsprung. War Mozarts letztes Meisterwerk durch und durch deutsch empfunden, ohne dass jedoch den meisten Charakteren der Oper eine specifisch deutsche Art abzumerken war, so darf im Freischütz die Musik, wie der Text im ganzen Umfange als eigenste Eingebungen des deutschen Volksgemüths bezeichnet werden. Eine Agathe, ein Ännchen, ein Max, ein Cuno, das sind Gestalten, wie wir sie unter uns wandeln sehen können, viel mehr noch Webers Zeitgenossen. Und ein Caspar, der sich dem Teufel verschrieben, das Giessen von Freikugeln, die Schrecken der Wolfsschlucht, das sind Dinge, an deren Schilderung sich heute noch das Volk an langen Winterabenden zu ergötzen, durch deren poetische Einkleidung es dem Grauen der Einsamkeit und Oede einen Reiz abzugewinnen liebt, so sehr auch Aufklärung und

nüchterner Sinn die Axt an den Stamm der deutschen Sage anzusetzen begonnen haben.

Hat Weber zwar in seinem Leben eine ganz unglaubliche Vielseitigkeit entwickelt — er war eine Zeit lang Geheimsekretär des Prinzen Ludwig von Würtemberg, vorher hatte er sich ein ganzes Jahr hindurch mit dem Erlernen der Lithographie abgegeben, seiner bedeutenden schriftstellerischen Ader nicht zu gedenken —, und umfasst seine musikalische Schöpferthätigkeit eigentlich alle Gebiete der Tonkunst, besonders die Klavierkomposition, so nimmt sein Genius doch sogleich einen ganz ungewohnten Anlauf, sobald er sich zur Oper wendet. Es ist, als ob nicht derselbe Musiker mehr zu uns spricht, dem wir in seinen Klaviersachen begegnen, so ganz aus der Scene, aus den Charakteren herausempfunden scheint uns die Musik. Namentlich aber die Eigenthümlichkeiten grade des deutschen Wesens, das Sinnende, Träumende, der Hang zur Schwermuth, das Schlichte, Ungekünstelte gelingen ihm in einer Weise, die noch immer das Echo in der Brust jedes Hörers weckt.

Die Beobachtung, die wir an der Zauberflöte machten, dass sie nämlich dem Theater so überaus angemessen, so sehr bühnengemäss sei, lässt sich in noch höherem Grade auf Webers Werke anwenden. Die steten Berührungen mit dem Theater, in denen er seit seiner frühesten Kindheit blieb, hatten nicht verfehlt, ihm eine gründliche Einsicht in das Wesen der Bühnenwirkungen zu verleihen.

Der musikalische Ausdruck begnügt sich bei ihm nicht mehr, die Empfindungskreise der handelnden Personen annähernd zu spiegeln, sondern schreitet zu einer konsequent durchgeführten Charakteristik der einzelnen dichterischen Gestalten vor. Finden wir die Anfänge hiervon schon bei Gluck, legt namentlich Mozart schon

in vielen Theilen seiner Opern eine wahre Meisterschaft in der Kunst, die einzelnen Personen deutlich von einander abzuheben, an den Tag, so hat doch erst Weber diese Kunst zum Grundsatz erhoben und getreu durchgeführt. Weber war auch genug musikalisches Genie, um diese Individualisirung nach Mozarts darin unerreichtem Vorbild bis in die Ensembles, namentlich in die Duette und Terzette hinein zu verfolgen.

War es sein Streben nach schärferer Charakterisirung, das ihn zu einer Aufsuchung neuer Hülfsquellen des Orchesters führte, oder war ihm ein Spürsinn für die verborgenen Schätze, die in diesem nie verwelkenden Organismus verborgen liegen, angeboren, jedenfalls hat Weber die Orchestersprache in einer noch heute massgebenden Weise bereichert.

Weber liebte die Melodie und war ihrer wie kein Anderer mächtig, sie war ihm nicht durch die Meisterwerke der Kunst, sondern in den Weisen des deutschen Volks aufgegangen. Aber so sehr eben dies Volk sich in seinen Melodien wiederfand, er stieg nie zu ihm hinab, er zog es zu sich hinauf; er blieb stets in allem, was er dachte, sagte und schrieb, eine innerlich vornehme Natur.



1.

Der Freischütz.

Romantische Oper in drei Aufzügen.

Text von Friedrich Kind, Musik von Carl Maria von Weber.

Die Missionare, welche sich die Einführung des Christenthums in das heidnische Deutschland zur Aufgabe gestellt hatten, erkannten bald die Unmöglichkeit, den

im Volk eingewurzelten uralten Götterglauben mit Stumpf und Stiel auszurotten. Während die vereinheitlichte Gottesidee in Griechenland und Italien den Hafen bildete, in welchen das Schiff des durch Zweifel und Sittenlosigkeit leck gewordenen Pantheismus wie von selber einlaufen musste, um sich hier zum Monotheismus umzugestalten, bildete dieser dem kindlich religiösen, sittenstrengen Naturvolk der Deutschen einen ungenügenden uud zur Zeit noch wenig geeigneten Ersatz für die zahlreichen Göttergestalten, welche, bald Segen spendend, bald Unheil stiftend, ihnen die Naturkräfte verkörperten und sie durch ihr in den Vorgängen der Natur merkbares Eingreifen zu sittlichem Wandel, zu Furcht und Dank, anhielten. Die Missionare griffen, um dem Christenthum nicht jeden Boden im Volksgefühl zu entziehen, auf die alttestamentarischen (auf die Einmischungen der persischen Religion zurückzuführenden) Vorstellungen der Engel und Teufel zurück und wandelten die Heiligen der christlichen Kirche in Engel, die heidnischen Götter in Teufel, seltener in Engel oder Heilige um. So wurde Freya, gegen welche in der ganzen deutschen Göttersage kaum an einer einzigen Stelle der Vorwurf allzu freier Sitten erhoben wird, zur männerverführenden Venus, so wurde Odhin oder Wotan, dessen Jagdzug der Deutsche im Sturm zu hören, in den Gewitterwolken zu sehen meinte, zum wilden Jäger, der in der Freischützsage den Namen Samiel führt.

Wer sich dem wilden Jäger zu übergeben begehrte, wer ihm gegen die Verleihung von Zauberkünsten seine Seele zu überliefern trachtete, musste Freitags an einen Kreuzweg gehen, einen Kreis mit dem Jagdspiess um sich ziehen und dreimal: Samiel! rufen. Die Gaben, die er verlieh, bestanden in Freikugeln, welche der Schütz Nachts zwischen zwölf und eins an verrufenem Orte

zur Zeit der Mondfinsterniss, wenn die Sonne im Zeichen des Schützen stand, im Namen Samiels giessen musste. Sechs dieser Kugeln trafen unfehlbar das Ziel, welches der Schütz aufs Korn nahm; die siebente wurde von Samiel gelenkt, wohin er wollte. Alle drei Jahre musste der Freischütz d. h. der Besitzer der Freikugeln von Samiel sein Leben lösen, indem er ein anderes Opfer zur Benutzung oder Gewinnung der Freikugeln verleitete und es so der Macht des wilden Jägers unterstellte.

Vorgeschichte.

In einem deutschen Fürstenthum trieben einst bei einer Jagd die Hunde einen Hirsch heran, auf welchem, wie es früher als Strafe üblich war, ein Waldfrevler angeschmiedet war. Der Fürst verhiess demjenigen, der den Hirsch erlegen würde, ohne den Menschen zu treffen, eine Erbförsterei und ein kleines Waldschlösschen als Wohnung. Der Förster Cuno erwarb diesen Preis. Da seine Neider jedoch dem Fürsten beibrachten, die Kugel des Meisterschusses sei eine Freikugel gewesen, so legte der Fürst dem jedesmaligen Erben als Bedingung des Erbantritts einen Probeschuss auf. Ein Nachkomme jenes Försters, gleichfalls Cuno geheissen, hat nur eine einzige Tochter Agathe. Der regierende Fürst willigt gleichwohl ein, dass derjenige, den sie zum Manne wählt, im Fall er den Probeschuss zu leisten vermag, die Erbförsterei erhalten soll. Die beiden Jägerburschen ihres Vaters, Caspar und Max, werben nach einander um ihre Hand. Sie schlägt Caspars Werbung aus und schenkt dem Max Gehör.

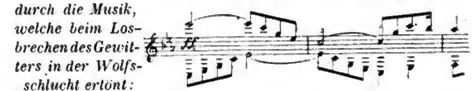
Ouverture.
Adagio.

Eine klare, heimliche, duftige Musik veranschaulicht die Waldesruhe; vier Hörner stimmen eine einfache Weise an, die von den Geigen in einer Nachahmung des Waldwebens begleitet wird. Da bezeichnen tiefe Klarinetten, tremolirende Streicher und dumpfe Paukenschläge den Eintritt des erregenden Moments, das Hineindringen der dämonischen Kraft, welche den reinen Menschen zu umgarnen trachtet:

Diese Stelle bildet eine freie Nachbildung des Recitativs in der Arie des Max im ersten Act: »Hat denn der Himmel mich verlassen«.

Molto Allegro vivace.

Die Musik entspricht zunächst genau dem Schlusstheil der Arie des Max und wird am besten durch seine Worte illustrirt: »Doch mich umgarnen finstre Mächte«. Sie erfährt eine Steigerung durch die Musik, welche beim Losbrechen des Gewitters in der Wolfsschlucht ertönt:



(Hauptsatz in zwei Themen). Der vom Unheil Überwältigte, der keinen Hoffnungsanker mehr findet, flieht zur letzten einzigen Trösterin, die ihm geblieben, zur treuen Liebe. Die Haupttonart (C-moll) wendet sich in schnellem Übergang nach der Paralleltonart (Es-dur), in der nach einigen festen Hornaccorden die Klarinette zu den tremolirenden Streichinstrumenten eine ausdrucksvoll deklamirende Melodie ertönen lässt:



Wiederum eine Erweiterung der Stelle in der Arie des Max: »O dringt kein Strahl durch diese Nächte«. Dieser hervorgepresste Seufzer der unheilbedrückten Liebe klärt sich zur glückhoffenden Zuversicht in dem zweiten Thema dieses Seitensatzes, das der grossen Arie der Agathe entlehnt ist:



(»süss entzückt entgegen ihm«). Namentlich dieses und das zweite Thema des Hauptsatzes verwendet der Komponist in dem nun folgenden Durchführungssatz, in welchem sich demgemäss Liebe und Unheil bekämpfen. Noch einmal erhält dieses die Oberhand (Wiederholung des Hauptsatzes), ja es droht dauernd zu triumphiren: jene finstre Harmonie: welche zuerst den Eintritt des Dämons bezeichnete, lähmt die

letzten Versuche der Liebe, sich emporzuschwingen, Nacht und Schweigen brechen herein. Da ertönt plötzlich eine lang ausgehaltene glänzende Harmonie, die sich nach einem ungestümen Anlauf der Geigen noch erhöht. Und jetzt erscheint Agathens Lied »All meine Pulse schlagen«, mit dem schon früher erklungenen »süss entzückt«, nicht mehr als hoffende Zuversicht, sondern als Jubellied über das angebrochene Glück.

Die Ouverture ist nach der Sonatenform gearbeitet. Vor der Wiederholung des Seitensatzes scheint der Hauptsatz, welcher das Unheil charakterisirt, schon ganz abzuschliessen, als mit ungeahnter Gewalt die Liebesklänge wieder hervorbrechen. Dieses Erlöschen und Aufleuchten sind von erregendster Wirkung, sie sind ein Beispiel dafür, wie der Meister die Form nicht zu zertrümmern brauchte, um eine ihr scheinbar widerstreitende dramatische Wirkung zu erreichen.

Gesündigt wird in der Ausführung sehr häufig durch ein übertrieben schnelles Zeitmaass, sowie durch die Gleichgültigkeit, mit welcher das Klarinettensolo, ein so einfacher wie erhebender musikalischer Gedanke, abgespielt wird, während ihm die grösstmögliche Breite und das deutlichste Hervortreten einzuräumen ist.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction.

Auf einem Waldplatz vergnügen sich Bauern am Sternschiessen. Links befindet sich ein offener Schenkgiebel (eine mit einem Giebeldach überdeckte Halle, in der Getränke ausgeschenkt werden) mit einem Schenktisch. Kilian schiesst und wird gegen den Förster Max Schützenkönig. Das Volk schreit ihm »Victoria!« zu.

Das scenische Bild würde durch eine geringe Umänderung in den Angaben des Textes erheblich an Deutlichkeit gewinnen. Statt dass im 11. Tacte grade mit dem Aufgehen des Vorhangs Kilians Schuss fällt, lasse man den Vorhang im zweiten Tact in die Höhe gehen. Max, der soeben fehlgeschossen, tritt mit einer verzweiflungsvollen Gebärde vom Schützenstand ab und räumt dem Kilian den Platz, den dieser gutmüthig triumphirend einnimmt. Das Volk wendet sich enttäuscht, theilweise höhnisch von Max ab und sieht spannungsvoll dem Kilian zu (bis zum 9. Tact). Auch Max sieht in höchster Erwartung vom Vordergrunde rechts aus, während

sich das Volk links neben Kilian gruppiert, dem Schusse zu. Kilian zielt (2 Tacte hindurch). Im 11. Tacte, wie angegeben, fällt der Schuss. Jetzt erst lässt sich Max am Tisch vorn rechts nieder.

Das Bauernvolk ordnet sich zum Zuge und deutet gelegentlich höhnisch auf Max.

Der Marsch, der hierbei ertönt, wird meist im Orchester, statt auf dem Theater gespielt. Kein Theater, dessen Orchester die heutige vergrösserte Besetzung aufweist, sollte diese Ungehörigkeit dulden, da die köstliche Wirkung dieser Dorfmusik (2 Violinen, 1 Violoncell, 1 Trompete, 2 Hörner, 1 Klarinette) grade darauf beruht, dass die voraufziehenden Dorfmusikanten unmittelbar als spielend wahrgenommen werden. Auch das charakteristische Stimmen der Streicher im nachfolgenden Liede kann nur dann zur Anschauung kommen, wenn es auf der Scene geschieht.

In einem dreistrophigen Liede machen sich Kilian und der Chor über den unglücklichen Jäger lustig.

Es ist selbstverständlich, dass das: »He, he, he . . .« des weiblichen Chors, welches in der Regel mit allem Aufwand der Stimme und mit einer durch nichts gerechtfertigten Ernsthaftigkeit hervorgestossen wird, leicht und lachend gesungen werden muss.

Max, von Verdruss überwältigt, zieht am Schluss der dritten Strophe den Hirschfänger und fasst Kilian bei der Brust.

II. Auftritt. Dialog.
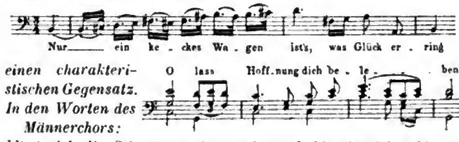
Cunos, des Erbförsters, Dazwischenkunft macht dem Getümmel sofort ein Ende. Nicht ohne Kummer erfährt er, dass Max stets gefehlt. Caspar, Maxens Kamerad, der nebst einem Gefolge von Jägern mit Cuno erschienen ist, will dieses Ungemach auf feindliche Zauberkräfte zurückführen und räth dem Max halblaut, Zauberei mit Zauberei zu vertreiben, wird aber von Cuno als ein liederlicher, unzuverlässiger Gesell barsch zur Ruhe verwiesen. Cuno ermahnt den Max zur Vorsicht, da dieser sonst im Fall eines Fehlschusses bei dem an folgenden

Tage in Gegenwart des Hofes bevorstehenden Probeschuss auf die Hand seiner Tochter und die Försterei verzichten müsse. Das Volk verlangt Auskunft über den Probeschuss, die Cuno gern giebt (s. Vorgeschichte). Sich wieder zu Max wendend, endigt er seinen ermunternden Zuspruch mit der Weisung: »Noch vor Sonnenaufgang erwarte ich dich beim Hoflager«.

2. Terzett mit Chor.

Max: »O! diese Sonne, (die Sonne des folgenden Tages)! Furchtbar steigt sie mir empor!«. Während Max sich schlimmen Ahnungen hingiebt, die auch den später leise einsetzenden Chor zum Mitleiden stimmen (»Seht, wie düster ist sein Blick«), während Cuno bedauernd auf die unausbleibliche Folge des Fehlschusses hinweist, redet Caspar dem »kecken Wagen« das Wort.

In die trübe Stimmung des ersten Theils dieses Musikstücks bringt Caspars bewegterer, von zwei Fagotten im Einklang unterstützter Gesang:



einen charakteristischen Gegensatz. In den Worten des Männerchors:

klärt sich die Stimmung ein wenig auf, bis sie sich schliesslich wieder bewölkt.

In einem letzten Trostwort: »Mein Sohn, nur Muth! wer Gott vertraut, baut gut!« (Moderato quasi Recitativ) sucht Cuno den gebeugten Max aufzurichten. Er wendet sich dann mit seinem Jagdgefolge zum Aufbruch.

Der Jagdchor: »Lasst lustig die Hörner erschallen« erhält namentlich durch die schmetternden Hörner eine höchst lebendige Klangwirkung. Wie schade, dass dieses frische und regsame Tonstück meist zu einer wahren musikalischen Hetzjagd verstümmelt wird.

III. Auftritt. Dialog.

Cuno mit Caspar und den Jägern zieht ab. Kilian reicht Max zur Versöhnung die Hand und bittet ihn, an einem Tanz theilzunehmen und mit in den Schenkgiebel zu kommen, was dieser selbstverständlich ausschlägt.

3. Walzer und Arie.

Während des Walzers begiebt sich das Landvolk tanzend in den Schenkgiebel. Es wird immer dunkler, die Musik verstummt.

Dieser Tanz hat etwas Verspätetes, passt nicht zu dem Ernst der ganzen Situation und darf höchstens als Illustration des abziehenden Landvolkes und des hereinbrechenden Dunkels in Geltung bleiben. Sonst könnte recht wohl das Landvolk schon während des Abziehens der Jäger sich in den Schenkgiebel zurückziehen, Kilian sich mit Max kurz versöhnen und nun das Recitativ des Max einsetzen: »Nein, länger trag' ich nicht die Qualen«. Freilich scheint die Volksthümlichkeit des Walzers seine Beibehaltung gebieterisch zu fordern.

In seiner Arie gedenkt Max des früheren bräutlichen Glücks, des gegenwärtigen Kummers der Agathe, die ihn vergebens als einen Glückgekrönten erwartet, und seines eigenen verzweiflungsvollen Zustandes, den er den ihm umgarnenden finsteren Mächten zuschreibt. Samiel späht währendess im Hintergrunde nach ihm aus, bis ihn, den Teufel des alten Märchens, der Ausruf: »lebt kein Gott!« vertreibt.

Die Arie zerfällt demgemäss in drei durch Recitative getrennte Theile. Vom ersten Recitativ, in welchem die wild tobenden Streichinstrumente Maxens Groll über das ihn verfolgende Schicksal ausdrücken, leitet eine Klarinetten-Kadenz:



zu der lieblichen volksliedartigen Weise: »Durch die Wälder, durch die Auen . . .«. Die Worte »drohend wohl dem Mörder«, die sich weder durch stilistische Schönheit, noch durch leichte Verständlichkeit auszeichnen (»Abends bracht' ich reiche Beute, und wie über eig'nes Glück, drohend wohl dem Mörder, freute

sich Agathe's Liebesblick«), bedeuten natürlich: indem Agathe dem Bräutigam scherzhaft drohte, weil er das Wild gemordet habe. Es ist bemerkenswerth, dass der Komponist bei diesem ersten Arientheil keine Oboen verwandt hat, sondern dieselben für die Einleitung der zweiten: »Jetzt ist wohl ihr Fenster offen« zur Bezeichnung der naiven Erwartungsfreude der Geliebten aufgespart hat. Zwischen beiden ertönt in einem kleinen Recitativ die aus der Ouverture bekannte »dämonische« Harmonie. Der vergebliche Liebesgruss Agathens: Liebesgruss *erstirbt im folgenden Tacte in den Flöten:* pp *und nun kommt mit dem energischen Überleitungsaccord (Cl., Fg., Br.):* ff *die unheimliche Macht der Finsterniss zur Herrschaft. Der Schlusstheil der Arie besteht aus den in der Ouverture (Hauptsatz I., Seitensatz I.) verwandten Themen.*

Caspar kommt herbeigeschlichen. Um den Max in die Schlingen des Bösen zu treiben, macht er zunächst das Gespötte der Bauern über Maxens Unglück geltend. Mit Wein, in welchen er unbemerkt einige Tropfen eines Zauberelixirs schüttet, umnebelt er die Sinne seines Opfers. Das Ausbringen der Gesundheit des Försters, der Jungfer Agathe und des Fürsten, auf die er zwischen den drei Strophen eines wilden Trinkliedes mit Max anstösst, muss diesen zum Trinken ermuntern.

IV. Auftritt. Dialog.

4. Lied.

Das Trinklied des Caspar ist namentlich durch die Charakterisirung der teuflischen, unheimlich prickelnden Lustigkeit bemerkenswerth. Die Klangfarbe ist durch die Gegensätze der tiefen Intervalle in den Fagotten und dem zweimaligen »Hohngelächter« der kleinen Flöten: p *eine sehr grelle. Durch den Wechsel in den Tactreihen (Einleitung 4, Gesang: 3+3, 2, 3, 2+2, 4, 3, 3, 2 Tacte) und*

durch rhythmische Absonderlichkeiten bekommt das Lied etwas Ruheloses, Unstetes).*

Der Schluss der dritten Strophe »Fläschchen sei mein A B C, Würfel, Karte, Katherle meine Bilderfibel« sollte besser in der ursprünglichen, sinngemässeren und heute von keiner Censur mehr beanstandeten Fassung wiederhergestellt werden: »mein Gebetbuch, Katherle; Karte — meine Bibel!«

Dialog.

Als stärkeres Motiv stellt Caspar dem Max die Trauer der Agathe vor, welche den Bräutigam ohne ein Zeichen eines glücklichen Schusses zurückkehren sieht: ja er will ihm auf der Stelle noch zu einem solchen verhelfen. Er giebt dem Max seine Büchse und heisst ihn auf einen weit ausser Schussweite kreisenden Stösser schiessen. Kaum berührt Max »wie im Zweifel den Stecher«, als das Gewehr losgeht und der Stösser todt zu Maxens Füssen niederfällt. Caspar bekennt dem drängenden Max, dass die verschossene Kugel eine Freikugel gewesen ist; Max steht schon nicht mehr an, eine solche zu seinem Probeschusse zu begehren. Nur vor der Wolfsschlucht, in welcher um 12 Uhr Nachts neue Kugeln gegossen werden sollen, bebt er einen Augenblick zurück. Der Vorwurf der Feigheit, den Caspar gegen ihn erhebt, sowie die lebhafte Vergegenwärtigung des endlosen Unglücks, welches mit einem Fehlschuss über Max und Agathe am kommenden Tage hereinbrechen würde, treiben ihn vollends in Caspars Netze. Mit dem Versprechen, zu kommen, geht Max ab.

In den Worten des Caspar: »Um Agathen zu erfreuen, wagtest du den Schuss, sie zu erwerben, fehlt es dir an Herzhaftigkeit. Das würde sich das Wachspüppchen, das mich um deinetwillen verwarf, schwerlich einbilden — (für sich) Es soll gerächt werden!« ist der Schlüssel zu der nachfolgenden Arie des Caspar, die in den Worten gipfelt: »Triumph, die Rache gelingt!«, zu suchen. Nur desswegen ist
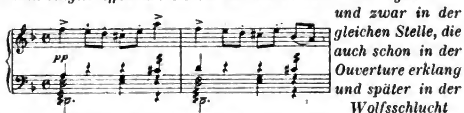
*) Bekanntlich äusserte Beethoven: »Der Caspar, das Unthier, steht da wie ein Haus. Überall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch.«

Caspars Opferwahl auf Max gefallen, weil er diesen, den bevorzugten Brautwerber, hasst. Es ist ein Fehler des Textes, dass lediglich die obigen Worte diesen wichtigen Charakterzug Caspars andeuten, und es erwächst für den Darsteller des Caspar die Aufgabe, nicht allein diesen Werten ganz besondern Nachdruck zu verleihen, sondern auch bei allen auf Agathe bezüglichen Stellen im letzten Dialog diesen Hass durchblicken zu lassen.

Ein Triumphgesang über das Gelingen seines Plans.

5. Arie.

Diese Arie beginnt mit einem Paukenwirbel (im Einklang mit ausgehaltenen tiefen Hörnern), wie die berühmte Rache-Arie des Pizarro im Fidelio, welcher sie nachempfunden ist, der sie an grossartiger Seelenmalerei ebenbürtig ist und die sie in charakteristischer Ausprägung namentlich des dämonischen Elements überragt. Die Musik schmiegt sich zunächst ganz an den vorwiegend deklamatorischen Gesang an. Bei den Worten: »Umgebt ihn, ihr Geister, mit Dunkel beschwingt!« offenbart sie ihr malerisches Vermögen:



und zwar in der gleichen Stelle, die auch schon in der Ouverture erklang und später in der Wolfsschlucht verwandt wird. Nach einem zweimaligen Ruf: »Triumph!« (auf dem hohen Cis ohne Begleitung) wandelt sich der Ingrimm, der bis dahin über dem Gesange lagerte, in wilde Freude (von D-dur ab), die sich zum Schluss in zwei Tonleitergängen vom hohen D bis zum tiefen Fis und aufwärts bis E und in dreimaliger jauchzender Kadenz austobt. Die Arie bildet eins der schwierigsten Gesangsstücke, die für Bass geschrieben sind! Der Komponist hat neben 2 grossen 2 kleine Flöten vorgeschrieben. Ein Nothbehelf mit einer grossen, einer kleinen oder 3 Flöten ist fast unmöglich, weil gleich auf tiefe Töne der grossen Flöten hohe der kleinen folgen. Wichtiger sind jedenfalls die kleinen Flöten, schon wegen des »Hohnlachens« aus dem Trinkliede, das im D-dur-Satz zweimal wiederkehrt. Jedes grössere Theater sollte aber die vorgeschriebene Besetzung erfüllen.

II. Aufzug.

Nachdem die Entwickelung der Handlung im ersten Acte bis zur Erzeugung einer dramatischen Spannung vor sich gegangen, nachdem die Welt des verderbenstiftenden bösen Geistes mit packender Anschaulichkeit am Schluss des ersten Acts geschildert worden ist, darf es als eine in vollem Maasse berechtigte Feinfühligkeit des in Bezug auf poetischen Ausdruck und gelenken Versbau wenig mustergültigen Textdichters bezeichnet werden, dass er uns in zwei langen Scenen ein anmuthendes Idyll vor Augen führt; dass er dem Komponisten Gelegenheit bot, seinen entzückenden Melodienreichthum und seine bestrickenden Klangfarben an den unschuldsvollen Herzensergiessungen zweier Mädchen zu entfalten, die seither nahezu typisch in der deutschen Oper geworden sind. Die sinnige, treu liebende Agathe, deren Kummer über das dem Geliebten drohende Unglück ihr eine gewisse Weihe und Grösse verleiht, das muntre Ännchen, stets zu Scherzen aufgelegt, stets bereit, jedem Ding die beste Seite abzugewinnen, stets beflissen, die bekümmerte Freundin aufzurichten, beide im abgelegenen Waldschlösschen unter Geplauder und häuslicher Arbeit Agathens Verlobten erwartend, — sie füllen eine Welt aus, die der Komponist in seinen Tönen wohl zu erschöpfen wusste, die wir durchempfindend bewundern, uns erheiternd kaum vollends erschöpfen können.

I. Auftritt.
6. Duett.

In einem Vorsaal des von Cuno bewohnten Waldschlösschens, welcher hinten durch Vorhänge, die einen Altan abschliessen, abgegrenzt ist, hämmert Ännchen das Bild des Urvaters Cuno fest, das beim Herabfallen Agathens Stirn verletzt hatte. Der Text, der schon an sich orakelhaft genug ist, wirkt in der dehnenden Musik und in dem, eine scharfe Artikulation erschwerenden melodischen Gesang noch verwirrender.

Ännchen (zum Nagel, während des Hämmerns): Schelm,
halt fest! ich will dich's lehren!
Spukereien (das plötzliche Herabfallen des Bildes)
kann man entbehren
In solch altem Eulennest (in diesem Schlösschen)!

Agathe: Lass das Ahnenbild in Ehren!
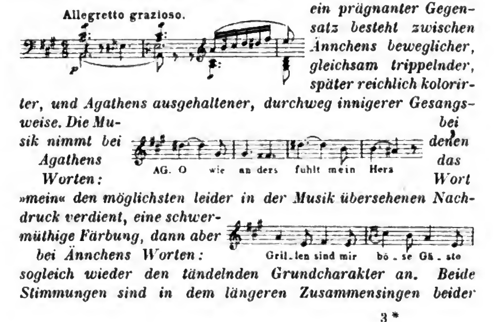
Ännchen: Ei! dem alten Herrn (dem Urvater Cuno)
Zoll' ich Achtung gern;
Doch dem Knechte Sitte lehren,
Kann Respect (vor Cuno) nicht wehren!

Agathe: Sprich, wen meinst, welchen Knecht?

Ännchen: Nun, den Nagel! Kannst du fragen? u. s. w.

Agathe vermag nicht, in das scherzhafte Geschäker Ännchens einzustimmen, nicht das Zagen ihres ahnungsvollen Herzens um den Geliebten zu beschwichtigen.

Nach dem Aufwand an musikalischen Kühnheiten und Orchesterwirkungen am Schluss des ersten Acts erfreut hier die vollkommenste Durchsichtigkeit:



ein prägnanter Gegensatz besteht zwischen Ännchens beweglicher, gleichsam trippelnder, später reichlich kolorirter, und Agathens ausgehaltener, durchweg innigerer Gesangsweise. Die Musik nimmt bei Agathens Worten: bei denen das Wort »mein« den möglichsten leider in der Musik übersehenen Nachdruck verdient, eine schwermüthige Färbung, dann aber bei Ännchens Worten: sogleich wieder den tändelnden Grundcharakter an. Beide Stimmungen sind in dem längeren Zusammensingen beider
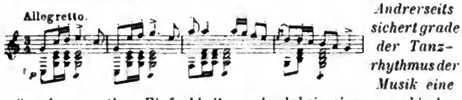
Stimmen, welches den letzten Theil des Duetts ausmacht, aufs Glücklichste vereinigt. Diese Stelle bildet ein Meisterstück kontrapunktischer Kunst, welche grade in der freien Entfaltung der individuellen Empfindungen der beiden Mädchen ein reiches, reizvolles Ensemble schafft. Die breite Gesangsmelodie der Agathe wird in der tieferen Octave durch das elegische Violoncell, das Geplauder Ännchens im Einklang von der graziösen Geige, in der höheren Octave von der leichten beweglichen Flöte mitgespielt.

Dialog.
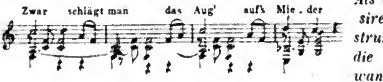
Ein etwas weit hergeholter Vergleich des »vermoderten« Urvaters Cuno mit der lebendigen jungen Welt giebt Ännchen Anlass zu einer Ariette, der man ihres schelmischen Charakters und ihrer muntern Musik wegen die mangelnde Begründung gern nachsieht. Der Text schildert in der drastischen Sprache des Volksmundes und in sehr anschaulicher Weise, wie sich die Herzen zu finden pflegen — ein Stück aus Agathens eigener Lebensgeschichte.

7. Ariette.

Angesichts der mannigfachen Momente in Ännchens Schilderung (Ankunft des Burschen, Ausschau des Mädchens nach ihm, verschämtes Blinzeln, Erröthen, Blicke, die ersten Worte, Verlobung, Geschwätz der Leute, Hochzeit) mag es verwundern, warum sich Weber grade des Bolero-Rhythmus in der Ariette bedient hat:



Andrerseits sichert grade der Tanzrhythmus der Musik eine wünschenswerthe Einfachheit und dabei einen neckischen Grundton. Auch wird die rhythmische Schärfe gemildert, sobald es der Text erfordert:



Als charaktrisirendes Instrument ist die Oboe verwandt, welche

sich für die ganze Stufenleiter der Empfindungen unbewusster Jungfräulichkeit wie kein andres eignet. In der rhythmisch bewegten Tanzmelodie im Anfang wohnt ihr sogar etwas Schelmisches, Schäkerndes bei, während nach den Worten: »wird man auch ein wenig roth« sie den Übergang von holder Verschämtheit zur zärtlichen Zutraulichkeit ganz unnachahmlich schildert:

Von weiteren Feinheiten sei noch genannt: der »Augenaufschlag« der Geigen:

doch ver-stoh-len hebt man's wie-der...

sowie das mit einfachsten Mitteln wirksam geschilderte Herbeieilen der Leute (»Immer näher lieben Leutchen«). Nach der Absicht des Komponisten soll bei der Schlusskadenz:

im Kran . . . ze sehn

welche, anstatt grade mit schneidiger rhythmischer Straffheit ausgeführt zu werden, von vielen Sängerinnen mit einer »effectvollen« Fermate auf dem D oder gar auf dem Vorschlags-E ausgestattet wird, Agathe in Ännchens Gesang mit einstimmen. Aus leicht begreiflichem Grunde, weil hierdurch nämlich, um in der Theatersprache zu reden, der Sängerin des Ännchen, »der Applaus verdorben würde«, hat sich die Gepflogenheit eingeschlichen, dass Agathe irgend einen Tact aus der Ariette (»und der Bursch nicht minder schön«) wiederholt, was natürlich nicht entfernt die Wirkung ausübt, als wenn Agathe, die vorher an ihrem Brautkleid arbeitete, immer theilnehmender auf Ännchens Gesang horcht und schliesslich ganz aufgeheitert in ihren Gesang einstimmt.

Dialog.

Agathe vertraut Ännchen an, dass ihr Kummer um so mehr begründet gewesen sei, als der Eremit sie heute vor einer unbekannten schweren Gefahr gewarnt habe. Sie bezieht, durch Ännchens Gesang sorglos

gemacht, diese Gefahr auf das herabstürzende Bild. Die weissen Rosen, welche er ihr schenkte, setzt Ännchen in die Nachtfrische vors Fenster und geht ab, um ihr Nachtkleid anzulegen.

Das Eingreifen des Eremiten am Schluss, durch welches allein die Handlung eine befriedigende Lösung erfährt, wird um so motivirter erscheinen, mit je grösserer Bedeutsamkeit alle Stellen, welche vorher auf ihn Bezug haben, hervorgehoben werden. Der Abgang Ännchens, die später im Nachtkleide wiederkommen soll, scheint ein wenig erzwungen. Auch passt das Anlegen des Nachtkleides vor dem Zubettgehen wenig zu der Einfachheit der Sitten in einer Waldförsterei. Desswegen sei folgende Abänderung des Dialogs empfohlen:

Agathe: Die Rosen sind mir nun doppelt theuer und ich will ihrer auf das treueste pflegen.

Ännchen: Wie wär's, wenn ich sie in die Nachtfrische in den Garten trüge?

Agathe: Thue das, liebes Ännchen.
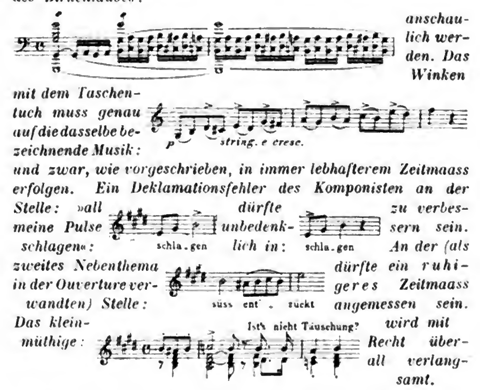
Ännchen: Aber dann lass uns auch zu Bette gehen u. s. w. Sie geht mit den Rosen ab.

II. Auftritt. 8. Scene und Arie.

Agathe: »Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn (Max) geseh'n?« soviel wie: »nimmermehr nahte mir der Schlummer!« Sie öffnet den Vorhang zum Altan; der mondhelle Sternenhimmel stimmt sie zum Gebet. In der Stille der Nacht gewahrt sie endlich den zurückkehrenden Max; ein Blumenstrauss an seinem Hut verkündet ihr sein Jägerglück. Ihre Freude kennt keine Grenzen, sie eilt ihm entgegen.

Die ganze Opernliteratur hat kaum etwas gleich Inniges, Keusches aufzuweisen wie diese Arie. Leider findet das Gebet »Leise, leise« und »Zu dir wende ich die Hände« immer weniger zureichende Vertreterinnen, welche abgeklärten Ton mit Ruhe des Vortrags zu verbinden wüssten. Es liegt das am Vorwiegen des pathetischen Gesangstils in der heutigen Musik und am Absterben des reinen Kunstgesangs. Das Gebet soll auch nicht am Souffleurkasten vor dem Publikum,

das — allzu offenherzig — von den meisten Sängerinnen als Gott angesehen wird, sondern vom Altane aus gesungen werden. Der kurze Satz nach dem Gebet (Andante): »alles pflegt schon längst der Ruh'«; muss natürlich leise, langsam, fast regungslos genommen werden, damit die nächtliche Stille und das verschwiegene Rauschen der Tannenwipfel, das Flüstern des Birkenlaubes:



anschaulich werden. Das Winken mit dem Taschentuch muss genau auf die dasselbe bezeichnende Musik: und zwar, wie vorgeschrieben, in immer lebhafterem Zeitmaass erfolgen. Ein Deklamationsfehler des Komponisten an der Stelle: »all meine Pulse schlagen«: dürfte unbedenklich in: zu verbessern sein. An der (als zweites Nebenthema in der Ouverture verwandten) Stelle: dürfte ein ruhigeres Zeitmaass angemessen sein. Das kleinmüthige: wird mit Recht überall verlangsamt.

Max erscheint, hinter ihm Ännchen. Max ist einsylbig, verstört. Mit Grausen erfüllt ihn die Mittheilung vom Herabfallen des Bildes, da es sich grade um dieselbe Zeit ereignete, als er Caspars Zauberkugel verschoss. Die Reihe des Grausens ist an Agathe, als sie von Max vernimmt, dass er noch einen Sechzehnender aus der W o l f s s c h l u c h t hereinschaffen müsse. Hier setzt im geeigneten Moment die Musik ein.

III. Auftritt. Dialog.

Max lässt sich durch Agathens Bangen nicht von
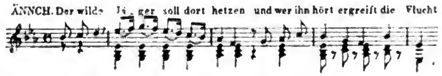
9. Terzett.

Allegro. — Vivace con fuoco.

seinem Vorhaben abhalten. Schon will er abgehen, als er sich noch einmal mit den Worten: »Doch hast du auch vergeben den Verwurf, den Verdacht?« zu Agathe zurückwendet. Diese Worte können sich nur auf die wenig hervortretende Stelle des vorangehenden Dialogs beziehen: Max: »Ich bringe dir — in der Adlerfeder — eine Bürgschaft meines wiederkehrenden Glücks. — Sie hat mich viel gekostet, und du — du freuest dich nicht einmal darüber. Ist das auch Liebe?« Agathe: »Sei nicht ungerecht, Max!« u. s. w. Die Stelle müsste also von Max in blind leidenschaftlicher Erregung, von ihr in dem Ton gekränkter Liebe gesprochen werden, damit der Zuschauer sich später sofort des Zusammenhanges der Musik mit diesen Worten klar werde.

Andantino.

Übrigens würde auch die Musik des Terzetts von dem zum Andantino leitenden Übergange an, gleich den Worten entbehrlich sein, obschon Weber grade durch die scheinbare Kürze des ersten Allegro den Textdichter zur Forderung eines Zusatzes gedrängt zu haben scheint. Das Terzett könnte also mit dem ersten Satz schliessen, und der Vorhang würde fallen, während Max davoneilt. Im ganzen Terzett ist wieder die feine Sorgfalt, mit der das muntere Ännchen von dem empfindsamen Brautpaar unterschieden wird, zu bewundern; sogar der wilde Jäger verliert in ihrem Munde seine Schreckniss:



Die Schauer der Wolfsschlucht malt die Figur in den Violoncellen:



in Agathens Gesang:

Mir ist so bang, o blei . be, o ei . le nicht

der vielleicht als zu wenig bezeichnend gelten kann, wiegt die schmeichelnde Zärtlichkeit vor, wodurch dem Terzett eine lichte Gesammtstimmung gewahrt bleibt. Das Allegro
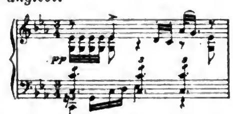
vivace nach dem Andantino wird in der Regel so überstürzt, dass eine korrecte Gesangsaufführung zur Unmöglichkeit wird.

Verwandlung. IV. Auftritt. 10. Finale.

Die Wolfsschluchtscene, in welcher Caspar in Maxens Gegenwart die Freikugeln giesst, gehört in erster Linie dem Maschinisten. Es ist nur darauf zu achten, dass derselbe durch Anhäufung von Schaustücken den Sinn der Zuschauer nicht abstumpft, durch zu grossen Lärm in dem Gewitter die Musik nicht übertönt, durch unzulängliche Apparate nicht zum Lachen Anlass giebt. Die Angaben des Textes müssen zunächst genau befolgt werden. Sie sind sparsam, aber klar und ausführlich genug.

Die Musik bildet ein Meisterwerk der Tonmalerei, wie sie vor Weber nicht in solcher Feinheit und Genauigkeit, nach ihm nicht in solcher Unaufdringlichkeit wieder erreicht worden ist. Auch hier verwendet er neben 2 grossen 2 kleine Flöten. Das »Uhui!« der unsichtbaren Geister kommt selten eindringlich genug zum Vorschein, weil es von zu wenig Choristen und zu schwach gesungen wird. Selbstverständlich müssen die scenischen Vorgänge, welche in der Musik geschildert werden, genau mit dieser zusammenfallen, so wenn Caspar einen Zug aus der Jagdflasche thut, während die Musik: das Einschlürfen des Trankes angiebt.

Hervorzuheben an musikalischen Feinheiten ist die Orchesterbegleitung zu Caspars Worten an Samiel: »Du weisst, dass meine Frist . . .«
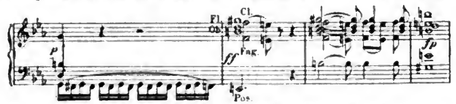


Die zitternde Angst des dem Untergange verfallenen Bösewichts kann nicht anschaulicher geschildert werden. Auch seine Erschöpftheit nach Samiels Verschwinden, das öde Grauen des Orts wird in Rhythmus und Klangfarbe meisterhaft charakterisirt:



Samiels Worte müssen mit Grabesstimme,

schwer und lastend, ertönen. Die des Reimes wegen beliebte Wendung: »Sechse (Kugeln) treffen, sieben äffen!« müsste natürlich lauten: »Sechse treffen, die siebente äfft!«

Maxens Erscheinen wird, wie das Klarinettensolo in der Ouverture, an das sein Gesang wenigstens im Anfang erinnert, durch drei Hornaccorde angekündigt. Sein Gesang entspriesst dem erschauernden, aber reinen Herzen und hebt sich lichtvoll gegen die ängstliche Beklommenheit Caspars ab. Max soll angemessener Weise erst mit dem Es-dur-Tremolo der Streicher auftreten. Einen der bedeutsamsten Momente bildet das Erscheinen des Geistes seiner Mutter; die Musik setzt hier plötzlich mit einer schrillen Dissonanz im fortissimo ein:



Das Gespenst muss scharf mit dem Eintritt der Dissonanz sichtbar werden. Sobald Caspar sagt: »Alberne Fratzen!« muss es unter der bezeichnenden Musik verschwinden, weghuschen, und an seiner Stelle, ebenfalls genau mit dem Eintritt des A-moll: die wahnsinnig scheinende Agathe in aufgelöstem Haar, wie sie im Begriff ist, sich in den Wasserfall zu stürzen, sichtbar werden. In den Reflectoren des electrischen Lichts, welche plötzlich an einer Stelle die grösste Helligkeit verbreiten und diese ebenso plötzlich verschwinden machen können, besitzt die heutige Bühne ein ausgezeichnetes Mittel, um ein scharfes Zusammengehen zwischen Scene und Musik zu ermöglichen.

Der Mond ist bis zum Beginn des Kugelgiessens verfinstert. Der schwarze Eber, der nach der zweiten Kugel durchs Gebüsch raschelt, sollte sich möglichst im Hintergrunde halten und nicht infolge einer unnöthigen Helligkeit allzusehr durch seine pappene Herrlichkeit hervorstechen.

Sehr wichtig ist, dass die Musik in ihrem g a n z e n Verlaufe, die übrigens keiner Erläuterung bedarf, von dem zu

ihr gehörigen Bühnenvorgange, dem Rascheln des Ebers, dem Windbruch nach der dritten Kugel ausgefüllt wird, damit nicht ein leerer Moment entsteht, bei welchem die Aufmerksamkeit des Zuschauers erlahmt. Die Musik, so meisterhaft sie ist, soll hier nur begleiten, veranschaulichen; sobald sie allein erklingt, entbehrt sie der Rechtfertigung. Eher wären bei kleinen Bühnen Kürzungen angebracht.

Nicht die Scene selber, sondern ihre Wirkung auf die handelnden Personen ist die Hauptsache im dramatischen Kunstwerk. Geben Max und Caspar das Spiel nach der sechsten Kugel angesichts des Bühnenschauspiels verloren, so bleibt nichts als eine Feerie mit Musik. Werden sie umhergeschleudert, sehen wir sie mit dem Sturme ringen bemerken wir Caspars Kraftanstrengung, die siebente Kugel zu giessen, so glauben wir bereitwillig an die Furchtbarkeit der Scene. Übrigens ist wohl zu bemerken, dass Samiels Erscheinen den Höhepunkt der ganzen Scene bilden soll. Auf diesen Moment muss die Bühne ihren ganzen Reichthum von Beleuchtungs- und Ausstattungskünsten verwenden, hierfür durch eine gewisse Sparsamkeit vorher das Auge des Zuschauers frisch erhalten. Ein sehr hübscher, stimmungsvoller Effect wird an manchen Bühnen angewandt: Sobald mit dem Wiedereintritt des Fis-moll (Pauke A, Bässe Fis) der Glockenschlag Eins ertönt, verschwindet der ganze Spuk, und der klare Mond leuchtet auf eine verwüstete, aber todtenstille Landschaft herab. Max wendet sich halbohnmächtig zum Gehen.

III. Aufzug. 11. Entre-Act.

Ein kerniges, frisches Jagdstück, dessen Mittelpunct der später wiederkehrende Jägerchor zu Anfang des letzten Finales bildet, verwischt die Spuren des Grauens, welche die Scene und Musik im Verein in der Brust des Zuschauers zurückgelassen.

I. Auftritt. Dialog.

Ein (entbehrliches) Gespräch zwischen zwei Jägern

lässt uns erfahren — was wir wissen —, dass es letzte Nacht in der Wolfsschlucht arg hergegangen ist, und das — was wir sogleich aus Maxens Munde erfahren werden — Max angesichts des Fürsten drei Schüsse zum Erstaunen gethan hat. Die Scene könnte recht wohl damit anfangen, dass Max und Caspar von verschiedenen Seiten kommen und dass Max, nachdem er umhergespäht, beginnt: »Gut dass wir allein sind. Hast du noch so glückliche Kugeln?« u. s. w.

Caspar macht keinen Hehl mehr aus seinen wahren Gesinnungen, und vergeblich bittet ihn Max, ihm noch eine Freikugel zu überlassen. Wenn nämlich die Kugel des Probeschusses nicht die siebente, verhängnissvolle wäre, so könnte die Entscheidung, welches Opfer sich Samiel an Caspars Stelle ausersehen hätte, aufgeschoben werden und die diesem gesetzte Frist könnte vollends verstreichen. Darum hat Caspar zwei seiner Kugeln verschossen, die dritte tödtet sogleich hinter der Bühne am Ende dieses Auftritts »ein Füchslein« und Max hat nur noch die einzige siebente im Besitz. (Auch die Meldung des ersten Jägers, dass der Fürst Max zu sprechen und die Schussweite seines Gewehrs zu untersuchen wünsche, kann wegbleiben, da dieser Umstand später garnicht ausgenützt wird.)

Verwandlung.
II. Auftritt.
12. Cavatine.

Agathe erhebt sich vom Gebet. Gläubige Zuversicht in die väterliche Fürsorge des Schöpfers, die Frucht ihres Gebetes, strömt in Wort und Musik aus.

Die Musik ist hier von rührender Schlichtheit und Inbrunst. Man weiss nicht, was man mehr bewundern soll, Webers Empfindungsreichthum, der ihn befähigte, so die innerlichsten Seelenstimmungen des jungfräulichen Herzens nachzufühlen, oder seine Kenntniss der Klangfarben, die bei sparsamsten Mitteln eine Fülle des Wohllauts erzielte. Diese Perle des ganzen Gesangs kann nicht weihevoll, nicht abgeklärt genug vorgetragen werden.

Sobald Ännchen erscheint, ist auch die andachtsvolle Stimmung verflogen. Doch ihre Scherze wollen nicht verfangen; Agathe hat einen schweren Traum gehabt, den Ännchen nur unvollkommen günstig zu deuten weiss. Sie will es mit einer Radikalkur versuchen, stellt sich, als ob sie allerdings zuweilen erlebt habe, wie auch ungünstige Vorzeichen in Erfüllung gehen. Sie erzählt ihr eine Schnurre von ihrer alten Base, der einst ein Geist — Nero, der Kettenhund, erschienen sei. Als sich Agathe zürnend von ihr wendet, sucht sie ihren Kummer durch munteren Zuspruch zu verscheuchen.

III. Auftritt. Dialog.

13. Romanze und Arie.

Wie in der Cavatine das Violoncell zum Ausdruck der innigen Hingabe an den Höchsten verwandt wurde, so hilft hier die Bratsche im Eingange der Romanze das übertriebene Grauen veranschaulichen. Weniger treffend unterstützt sie, in der Arie, Ännchens Aufmunterung zum Frohsinn; sie bildet hier das koncertirende Solo-Instrument der Arien alten Musters. Die Deklamationsfehler bei NB.:

Nb Nb Nb
ÄNNCH. Trübe Au - gen, Lieb - chen tau - gen ei - nem hol - den...

welche unserem heutigen Sprachgefühl ausserordentlich zuwider sind, dürfen um so eher folgendermaassen verändert werden:

trübe Au - gen, Lieb - chen, tau - gen ei - nem hol - den...

als die Melodie mit ihrem deklamationswidrigen, aber prickelnden Rhythmus vorher in der Bratsche erklingt und später bei der Wiederholung von der Flöte mitgeblasen wird.

Ännchen macht sich auf, um den Brautkranz herbeizuholen, als schon die Brautjungfern unter den Klängen des Volksliedes: »Wir winden dir den Jungfernkranz« erscheinen.

Dialog. IV. Auftritt. 14. Volkslied.

Ännchen kommt mit einer Schachtel zurück; das Bild des alten Cuno ist noch einmal herabgefallen. Nicht genug damit, erweist sich der Kranz beim Öffnen der

V. Auftritt.

Schachtel als ein Todtenkranz; zwar wird in den weissen Rosen des Eremiten schnell ein Ersatz beschafft, doch mit der frohen Feststimmung ist's dahin, das Brautlied der mit Ännchen und Agathe zum Hoflager abziehenden Brautjungfern erklingt gedämpft, eine schauernde Dissonanz ertönt (in den Bratschen) dazwischen:

pp

und das Orchester leitet düster zum nächsten Auftritt über.

Verwandlung. VI. Auftritt. Der Schauplatz stellt »eine romantisch schöne Gegend« dar, die

15. Jägerchor. Scene des Entscheidungsschusses.

Dieser Chor (vgl. 11, Entr'act) gehört zu den Musikstücken, welche alle Chorsänger zu können meinen und doch keiner von ihnen wirklich kann. Die mangelhafte Ausführung wird durch das übertriebene Zeitmaass noch befördert. In Wirklichkeit kann man heute selten eine unfertigere Leistung auf dem Theater hören als diesen Chor.

Während desselben mag Ottokar mit Cuno in huldvollem Gespräch begriffen sein und gelegentlich mit freundlichem Blick auf den im Vordergrunde trübe auf seine Büchse lehnenden Max deuten.

Dialog. Der Dialog bringt verschiedenes Nebensächliche und Unbedeutende zur Sprache, während doch wenige Worte sogleich die durch den Jägerchor schon hingehaltene Entscheidung herbeiführen müssten. Es wäre daher folgende Verkürzung angebracht. Ottokar (nach der Musik): Genug nun der Freuden des Mahles, werthe Freunde und Jagdgenossen. Und nun noch zu etwas Ernstem. Ich genehmige sehr gern die Wahl, welche Ihr, mein alter wackerer Cuno, getroffen; der von Euch erwählte Eidam gefällt mir. Cuno: Ich kann ihm in allem das beste Zeugniss geben, gewiss wird er sich stets bemühen, Eurer Gnade würdig zu werden.

Ottokar (tritt aus dem Gezelt, Gäste und Hofleute folgen; zu Max): Wohl auf, junger Schütz: einen Schuss, wie heut' früh' deine drei ersten, und du bist geborgen (er späht umher) — siehst du dort auf dem Zweige die weisse Taube? die Aufgabe ist leicht — Schiess! (Max legt an.

Die Taube flattert auf und fliegt zu dem Baum, von welchem aus Caspar die Scene belauscht.) Agathe (hinter der Scene) Schiess nicht, Max! (Der Schuss fällt. Caspar stürzt vom Baum, Agathe wird ohnmächtig vom Eremiten hinter dem Baume her auf die Bühne geleitet und von Cuno und Max in den Vordergrund rechts geführt.)

Das Erscheinen des Eremiten ist unumgänglich nothwendig, weil Caspars Worte: »Ich sah den Klausner bei ihr stehen« sonst nicht verständlich sind. Wenn, wie es die ursprüngliche Fassung des Textbuches fordert, Agathe hinter dem Baume hervorkommt, auf welchem die Taube zuerst sass; so kann das Jagdgefolge garnicht in Zweifel sein, dass sie nicht getroffen, sondern nur ohnmächtig ist. Anders, wenn sie aus der Richtung des Schusses her auf die Bühne kommt. Der Zusatz Agathens: »Ich bin die Taube« scheint überflüssig und etwas geschraubt.

16. Finale. Allegro.

Alle sind bestürzt und in Zweifel, ob Caspar, ob die eigne Braut getroffen sei.

Un poco maestoso.

Endlich schlägt Agathe die Augen auf. Ein kurzer Dankchor ertönt, einige Jäger weisen auf den zu Tode getroffenen Caspar hin, der sein Ende nahen fühlt, Agathe freut sich der lieblichen Luft, die sie athmet, neuer Dankchor.

Dieses Vielerlei in Musik und Handlung würde vermieden sein, wenn der Chor die Worte: »Den Heil'gen Preis und Dank« gleich in der Wiederholung sänge (Sprung vom 2. Tacte des Un poco più maestoso auf Tempo I). Dadurch würde die kleine überflüssige Bemerkung des Caspar, die farblose Stelle der Agathe »Ich athme noch« fortfallen und ein kräftigerer Fortschritt der Handlung erzielt werden.

Von Caspar allein gesehen (auf vielen Bühnen im Innern des Baums), erscheint Samiel wieder mit der Höllenharmonie, die wie jenes Hohngelächter in Caspars Liede, die ersten Ansätze zu den Wagnerischen Leitmotiven bildet. Mit einem energischen Fluch gegen den Himmel, gegen Samiel bricht er unter heftigen Zuckungen entseelt zusammen.

Nach einem kleinen Ensemblesatz:

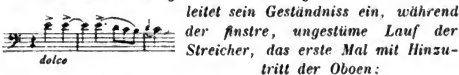
Er war von je ein Bö.se.wicht...

der sich nicht durch Frische auszeichnet, lässt Ottokar den Leichnam in die Wolfsschlucht

Più maestoso.

werfen und richtet an Max die Aufforderung, das Räthsel zu lösen.

Der schüchtern klagende Ton des Fagotts:



leitet sein Geständniss ein, während der finstre, ungestüme Lauf der Streicher, das erste Mal mit Hinzutritt der Oboen:



dem strengen Gebot Ottokars, das ihn aus dem Lande verweist, zum treffenden Kündiger wird. Der musikalisch blassen Fürbitte der Übrigen gegenüber bleibt Ottokar unerbittlich. Da tritt, von feierlichen Dreiklängen

Adagio maestoso.

im Orchester begrüsst, der Eremit aus dem Volke hervor:

EREM. Wer legt auf ihn so schweren Bann? Ein Fehltritt, ist er sol.cher Büssung werth?

(Der erste Tact ist mit einer Stelle aus Sarastros Recitativ im letzten Finale der Zauberflöte gleichlautend).

Auf seinen Vorschlag wird die Einrichtung des Probeschusses beseitigt, dagegen dem Max ein Probejahr angesetzt, in dem er seine Rechtschaffenheit bewähren soll.

Andante quasi Allegretto.

Eine eigenthümliche, hübsche Flötenmelodie umspielt die letzten Worte des Eremiten:

p

Nicht sie selber, aber der Umstand, dass Weber zu ihr griff, um einen Gegensatz zu dem späteren ebenso schönen, wie angemessenen Gesang des Max:

MAX. Die Zu . kunft soll mein Herz be.wah.ren

zu gewinnen, und um den recitirenden Gesang des Eremiten

zu beleben, deutet, wie die schon erwähnten schwachen Stellen des Finales darauf hin, dass dieses nicht unter dem Zeichen spontaner begeisterungsvoller Eingebung des Komponisten gestanden hat.

Auf die Aufforderung des Eremiten bringen alle nach den Tönen des Schlusses der Ouverture, sowie der Arie der Agathe, dem Schöpfer ihren Dank dar. Largo maestoso. Allegro vivace.



2.

Euryanthe.

Grosse romantische Oper in drei Aufzügen.

Text von Helmine v. Chezy, Musik von K. M. v. Weber.

Der nachfolgenden Einführung ist die bei Schlesinger (Lienau) in Berlin erschienene Originalpartitur zu Grunde gelegt, in welcher die vom Komponisten für die Wiener Aufführung angebrachten Kürzungen und Zusammenziehungen zu Gunsten der ursprünglichen Fassung der Oper fallen gelassen sind. Der Herausgeber der Partitur, Ernst Rudorff, betont mit vollem Recht, dass die Wiener Einrichtung in keiner Weise den Vortheil grösserer Wirksamkeit oder Knappheit besitzt, dass sie sogar gewaltsam und ungeschickt erscheint. Bei der Geringfügigkeit der Kürzungen dürfte die Wiederherstellung einer ganz dem Original entsprechenden Aufführung seitens der Theater keine nennenswerthe Mühe verursachen. Wie Weber selbst über die Wiener Kürzungen dachte, geht aus einer Glosse hervor, mit welcher er ein jetzt der Königl. Bibliothek zu Berlin angehöriges Exemplar des Klavierauszuges versah: »Dieser Klavierauszug enthält die treue Darstellung der vortrefflichen Wiener Beschneidung durch die Einsicht des H. Kapell-Mstr. Konradin Kreutzer.« Sein Tagebuch enthält unterm 12. II. 1824 die Bemerkung: »Klav. Ausz. der Euryanthe erhalten, wie sie in Wien zerfetzt worden ist.«

Von den ausserordentlich beherzigenswerthen Bemerkungen aus einem Briefe Webers an den Leipziger Musikdirector

Präger, welche Rudorff der Partitur beigiebt, sei hier nur Folgendes angeführt: »Die Individualität des Sängers ist die eigentliche, unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leicht beweglichen, biegsamen Kehle und der eines grossartigen Tones — Beide werden ein und dieselbe Rolle ganz verschieden geben; der Erstere gewiss durchaus um mehrere Grade lebendiger als der Andere: und doch kann durch Beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maassstabe die von ihm angegebene Gradation der Leidenschaften richtig aufgefasst und wiedergegeben haben. Dass nun aber der Sänger sich nicht zu viel gehen lasse und bloss das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten.

»Bei dem eigentlichen Passagen-Wesen namentlich ist es nothwendig, darauf zu achten, dass nicht um dieser oder jener Roulade willen die Bewegung des ganzen Tonstücks leide. Wer z. B. die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als dass die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstückes erkältet werde.

»Der Tact (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist«.

Vorgeschichte der Handlung.

Adolar Graf von Nevers, Vasall des Königs Ludwig VI. von Frankreich, ist in den Kampf gezogen. Auf seinem Schlosse hat er seine Braut, die verwaiste und in klösterlicher Stille auferzogene Euryanthe von Savoyen, zurückgelassen. Ein Geheimniss verbindet und bekümmert beide. Adolar besass eine Schwester Emma, die mit Ritter Udo in »zarter und treuer« Liebe verbunden war. Udo starb in der Schlacht. Emma, von Schmerz überwältigt, »sog aus gifterfülltem Ring den Tod«. Ihr Geist ist so lange zu ruhelosem Umherirren verdammt, »bis diesen Ring, aus dem sie Tod getrunken, der Unschuld Thräne netzt im höchsten Leid, und Treu dem Mörder Rettung beut für Mord«, d. h. bis die Thräne, welche eine unschuldig

Leidende vergiesst, auf diesen Ring fällt, und bis diese unschuldig Leidende, statt sich an demjenigen, der ihr alles Leid zugefügt, der sie sogar dem Tode überliess, also an ihrem Mörder, zu rächen, ihn noch obendrein aus Noth und Gefahr errettet. Hierbei mag noch erwähnt werden, dass sich der Ring an der Hand der Leiche Emmas befindet.

Eglantine von Puiset, deren Vater als Rebell geächtet und des Landes verwiesen war, sodass sie die Burg ihrer Ahnen in Staub zerfallen sehen musste, wagte es, zu Adolar ihre liebentflammten Blicke zu erheben und musste sich eine unzweideutige Verschmähung ihrer Neigung gefallen lassen. Doch hat Adolar selbst Euryanthen hiervon nicht nur keine Andeutung gemacht: er bietet Eglantinen sogar an der Seite seiner Braut auf seiner Burg eine Freistatt.

Ouverture.

Die höchst schwungvolle Ouverture baut sich aus Themen der Oper auf, welche lediglich solchen Stellen entnommen, die das Glück der treuen Liebe Adolars und Euryanthens zum Gegenstande haben. Nach einer überströmend jubelnden Passage in den Geigen und Bratschen ertönt sogleich das Hauptmotiv der Oper, welches alle Kennzeichen der Ritterlichkeit, lautre Empfindung und heldenhaften Glanz, an sich trägt:

ADOL. Ich bau auf Gott und mei.ne Eu.ry.anth!

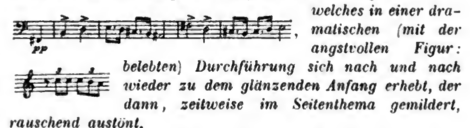
(Dieselbe Stelle kehrt in No. 4, Terzett mit Chor, nach Adolars Wette mit Lysiart, ferner in No. 14, Finale, kurz bevor Adolar Euryanthe verstösst, wieder.) Das Seitenmotiv:



stammt aus der Arie No. 12, in welcher Adolar seiner Freude über Euryanthes nahe Ankunft Ausdruck giebt (»o Seligkeit, dich fass' ich kaum«) und bildet mit seiner

4*

überströmenden Zärtlichkeit eine Ergänzung des ersten Motivs. Als trübendes Moment erscheinen im Durchführungssatz die unheimlichen Klänge, welche das Erscheinen von Emmas Geist schildern (No. 6). Diese Episode hat alsbald die verdüsternde Umwandlung des Hauptmotivs zur Folge:
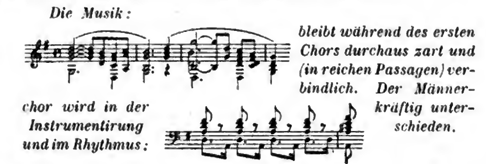


welches in einer dramatischen (mit der angstvollen Figur: belebten) Durchführung sich nach und nach wieder zu dem glänzenden Anfang erhebt, der dann, zeitweise im Seitenthema gemildert, rauschend austönt.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction.

Der Hof Ludwigs begeht eine Friedensfeier. Die Frauen preisen den Frieden, die Männer die Tugend der Frauen, beide die Liebe, doch diese nicht ohne die Treue.

Die Musik:



bleibt während des ersten Chors durchaus zart und (in reichen Passagen) verbindlich. Der Männerchor wird in der Instrumentirung und im Rhythmus: kräftig unterschieden.

Dem Textbuch zufolge füllen die Edlen und Ritter die eine, die Frauen die andre Seite der Bühne. Ein unbefangener Zuschauer wird den einander zusingenden Chören kaum irgendwelche Bedeutung für die Handlung beilegen können. Desswegen sei folgende Abänderung empfohlen. Wie der Text sagt (Frauen: »Dem Frieden Heil nach Sturmestagen . . . des Helden Herz in starker Brust darf nun für sanfte Freuden schlagen«), ist der Krieg soeben überwunden; man gehe einen Schritt weiter, man lasse die Männer aus dem Kriege zurückkehren, mache aus dem Chor der Frauen einen Begrüssungschor. Die Frauen befinden sich bereits in der Halle, während ihres Gesangs (bei dem Nahen der Krieger Bewegung, Jubel!) ziehen die Krieger ein. Wohl bleibt dabei ein kleiner Widerspruch zwischen der sanften Musik und der Siegesfreude; doch ist dieser Widerspruch viel weniger

bedenklich, als ein lahmer und bedeutungsloser Anfang. Schon bei dem Einzug der Krieger möchte ein Gegensatz zwischen der hellen, frohgemuthen, jubelnd begrüssten Erscheinung Adolars und dem finsteren, mürrischen, mit gleichgültigen, wenn nicht gar abgewandten Gesichtern der Frauen begleiteten Auftreten Lysiarts zu markiren sein. Auf diese Weise bricht Lysiart den Ausdruck seines Hasses nicht gar so plötzlich vom Zaune. Auch mag Adolar als der Erste (an der Seite des Königs) erscheinen, ihm mag von allen Seiten der Hauptantheil am Siege zuerkannt werden. Um so erklärlicher ist dann Lysiarts dem Neid entspringender Hass, der also schon von Anfang an, wenn auch zunächst in zurückgehaltener Weise, zu offenbaren ist.

Ernster Reigen.

Während einer ritterlich vornehmen, wenn auch etwas altfränkisch würdigen Tanzmusik umwinden die Frauen die Stirnen ihrer Ritter mit Kränzen (wobei die Gelegenheit zu hübschen Gruppenbildungen gegeben ist), nur Lysiart wird übergangen und Adolar hat sich der Huldigung entzogen.

Wieder eine Vorschrift des Textes, die zur Klärung der Handlung nicht das Geringste beiträgt. Warum wird Lysiart übergangen? Warum soll er einer Huldigung, die Jedem zu Theil wird, entzogen bleiben? Wie reimt sich mit diesem Verstoss gegen die Sitte die ausserordentlich zuvorkommende Aufnahme, die ihm später Euryanthe bereitet (No. 9 Finale)? Dass jeder Ritter seine Dame hat und er keine, die ihn bekränzen könnte, ist dem heutigen Zuschauer doch nicht naheliegend genug. Man lasse Lysiart, den höhnischen Verächter der Frauentugend, den Kranz, auf den er, der Heerführer, gewiss grösseren Anspruch hat, als irgend ein Ritter, spöttisch zurückweisen. Adolar aber darf sich jetzt nicht im Hintergrund halten, denn sonst kommt des Königs Anrede an ihn (»so fern dem heitren Reigen?«) für den Zuschauer, der von Adolar nichts gesehen hat, gar zu unvorbereitet, Adolar stehe im Gegentheil gleichfalls im Vordergrunde, entweder neben, oder besser gegenüber Lysiart. Hier verliert er sich in glückseliges Träumen, eine der Frauen macht den schüchternen Versuch, ihn zu umwinden; sobald sie seine Versunkenheit bemerkt, geht sie scheu zurück und überlässt ihn seiner Stimmung. Lysiart richtet zuweilen spöttische Blicke auf ihn. So

gewinnt man eine werthvolle Vorbereitung für das, was kommt, und der gute Ton am Hofe Ludwigs wird nicht verletzt.

Rec.

Der König erfährt bald von Adolar (der bei des Königs Anrede ein wenig betroffen sein mag), dass seine Gedanken bei Euryanthen weilen. Gern erfüllt Adolar des Königs Ersuchen, ein Minnelied zu ihrem Preise zu singen.

2. Romanze.

Was mit den Worten gemeint sei: »an der Loire Blüthenstrand gab der reinsten Liebe gerne Augenstern ein Himmelspfand«, darüber hat wohl nur Helmine von Chezy, die Textdichterin, Auskunft zu geben vermocht.

In der Begleitung dieser glühenden Romanze:

ADOL. Un-ter blüh'n-den Man-del-bäu-men an der Loi - re grü-nem Strand

ist eine stets gesteigerte Wärme der Klangfarbe zu beobachten. Zuerst beschränkt sie sich nur auf das Pizzicato der Streicher, dann geben getheilte Violoncelle und Fagotte der Singstimme eine klangsatte und doch gedämpfte Unterlage, endlich fliesst die Bewegung ruhig in den Streichinstrumenten, ausser den ausgehaltenen Bratschen, einher — gleich einem anfangs schüchtern, nach und nach immer beherzteren Gefühl.

3. Chor.

Alle preisen ihn als Held und Sänger, die Herzogin von Burgund bekränzt ihn; das vorgeschriebene »stumme Spiel des neidischen Lysiart« darf mehr in's Spöttische fallen, es wird durch die oben angegebenen Maassnahmen in der Regie nur noch verständlicher werden.

Rec.

In einem Recitativsatz, in welchem Weber zum ersten Male die der Deklamation abgelauschte Gesangsweise und die knapp skizzirende, aber scharfe und ausführliche Zeichnung im Orchester angewandt hat, die für Wagners »Tannhäuser« und »Lohengrin« vorbildlich gewesen ist (nur dass sich Weber meist auf das Streichquartett beschränkt, während Wagner das ganze Orchester zu Hülfe nimmt),

lodert Lysiarts Feindseligkeit hell empor. Leider erscheint hier die vollständige Unfähigkeit der Dichterin, in klarer Sprache bestimmte Charaktere natürlich zu entwickeln, in ihrer ganzen Blösse. Lysiart geht dem Adolar in boshaften, hinterlistigen Spötteleien über seine Liebe und Euryanthens Treue zu Leibe, die unmännlich und gallig sind. Adolar wird grob und bietet ihm einen Zweikampf an (»für Misslaut taugt mein gutgestimmtes Eisen«, Misslaut d. h. Beleidigung), und der König spielt eine höchst zweifelhafte Rolle, indem er nicht den Lysiart, sondern den Adolar bittet, vom Streite abzustehen.

Das erste Motiv der Bässe:



malt den aufsteigenden Unmuth Lysiarts; nach Lysiarts Worten: »doch Weibesbrust schliesst keine Treue ein« eilen die Frauen von dannen, die Ritter schliessen einen Kreis um die Streitenden:



Gar spöttisch und verächtlich tönen Lysiarts Worte, wie die folgenden Ludwigs wohlmeinend und milde:
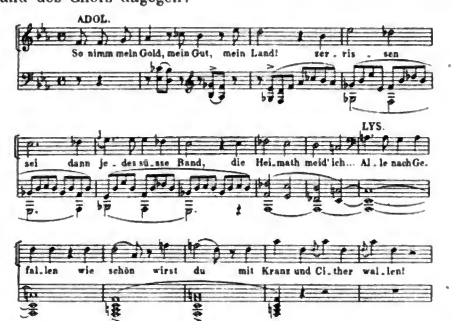


Überall drängt sich die leidenschaftlich empfundene, musikalisch genau charakterisirte Deklamation, überall der dramatische Vorgang, sei es dass er in den Seelenbewegungen der Handelnden oder in äusseren Geschehnissen zum Vorschein kommt, in den Vordergrund.

lar, lass ab von die.sem Streite

4. Terzett mit Chor.

Lysiart setzt sein ganzes Eigenthum zum Pfande, wenn er nicht die tugendhafte Euryanthe sein nennen wird, Adolar setzt sein Erbe trotz der Mahnung des Königs und des Chors dagegen:



An dieser Stelle erkennt man recht deutlich (ausser der wenig würdigen Spottsüchtelei Lysiarts), wie eingehend jeder einzelne Bestandtheil des dramatischen Gedichts musikalisch behandelt wird und wie dieser musikalischen Verdeutlichung zu Liebe die geschlossene Form ungescheut in das Recitativ überspringt. Die Poesie wird Herrscherin und Formengeberin! Die Worte »Gold, Gut, Land« werden mit einigen Seufzern in der Musik abgefunden, schmerzlicher, inniger und in abgeschlossener Phrase wird die Trennung von Euryanthe besungen. Sobald Lysiart anfängt, stockt die Musik, und sobald er des verarmten Adolar Wanderung in der dreimal wiederholten, mit höhnischer Vorschlagsnote versehenen Quint C-F malt, hört jede Form auf und es folgt das pathetische Recitativ.

Doch auch zum Gottesgericht wird Adolar den Lysiart fordern, schlägt des Letzteren frevlerisches Vorhaben

fehl. Beide geben einen Ring in des Königs Hand, Lysiart verspricht ein Zeugniss der Huld Euryanthens zu bringen.

Das leise Murmeln der Bratschen spiegelt das Bangen der Ritter wieder:

Br.

CHOR. Mög' es ihm nie ge - lin-gen!

Adolar betheuert mit der aus der Ouverture bekannten Melodie (Hauptthema) sein Vertrauen auf Gott und Euryanthe, während die Andern, ausser Lysiart, Gott bitten, die Unschuld zu schützen.

Erst am Schlusse bricht sich ein breiter musikalischer Strom Bahn. Der grosse Vorzug Webers, dass er die Poesie bis ins Einzelne musikalisch erläutert, führt angesichts der formlosen und sprunghaften Glieder grade dieser Poesie zu dem Nachtheil einer Zerstückelung des musikalischen Satzes in der ersten Hälfte dieses Terzetts. Dieselbe wäre vermieden gewesen, wenn die Anzapfung Lysiarts, die Übergabe der Ringe und Lysiarts Versprechen, also namentlich die Erläuterungen, in das Recitativ vor dem Terzett verwiesen worden wären, also bei anderer Anordnung des Textes. Wenn also wohl die Poesie in der dramatischen Musik die herrschende Kunst sein soll, so darf sie doch nicht willkürlich alle Rücksicht auf die musikalische Form ausser Acht lassen.

Verwandlung. II. Auftritt. 5. Cavatine.

Der Schauplatz stellt den Burggarten zu Nevers, im Hintergrunde Emmas Gruftgewölbe dar. Euryanthe singt auf einen Text, der für eine musikalische Einkleidung so wenig wie möglich passt, weil er statt eines schlichten Stimmungsausdrucks eine Menge anschaulicher Gegenstände (Glöcklein im Thale, Rieseln im Bach, Säuseln in Lüften, schmelzendes Ach u. s. w.) aufzählt, eine sehnsüchtig innige Cavatine an Adolar, bei welcher der Komponist glücklicherweise nur die Gesammtstimmung im Auge gehabt hat und in der eine ausgesucht heimliche Klangmischung mit einer unschuldsvollen Weise wetteifert.

Ausser den Holzbläsern sind es namentlich 2 Violoncelle, die zur eigenthümlichen Klangfärbung beitragen.
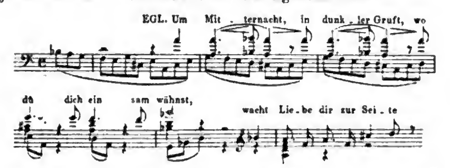
III. Auftritt.



Kann das heimtückisch schleichende Wesen Eglantinens besser gekennzeichnet werden, als in diesem Leitmotiv, welches das eingelullte Ohr des Zuhörers aufregt und durchschneidet? Sie findet Euryanthe »einsam bangend«, diese nennt ihr Sehnen »den Himmel unter Klagen« d. h. eine Seligkeit, während oder obschon sie klagt: »Verwaiset lebt' ich in des Klosters Stille, wie Veilchen blüh'n.« Dass sie selber diesen Vergleich auf sich anwendet, wird wohl Niemand als geschmackvoll bezeichnen wollen. »Adolars Liebesblick« lässt zum ersten Male die Hauptmelodie des Duetts No. 13 (»Hin nimm die Seele mein«) erklingen:



Eglantine begleitet Euryanthens Liebesgeständniss mit den inhaltschweren leisen Worten: »Weh' ihm, weh' dir!« Sie weiss, dass Euryanthe ein Geheimniss vor ihr hütet, ja sie ist ihr in Emmas Gruft nachgeschlichen:
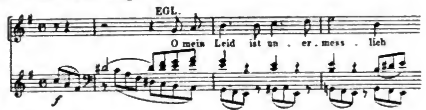


»Liebe« d. h. ich, die ich dich liebe (*man bemerke das leitmotivische Cis D am Schluss; die ganze Stelle ist eine meister-*

hafte Schilderung des Schaurigen). Wenn es ihr gelänge, Euryanthen dies Geheimniss zu entlocken, sie zum Vertrauensbruch zu verführen! Da Euryanthe sich zu keiner Mittheilung herbeilässt, will Eglantine zuerst in die Wildniss fliehen; da dies aber mit ihren sonstigen Plänen nicht übereinstimmt, so zieht sie vor, an Euryanthens Busen vor übergrossem Herzeleid sterben zu wollen.

6. Arie.
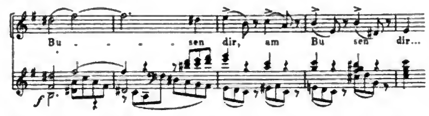
Diese Arie, zwar nicht dem Arien-Schema, aber der geschlossenen Form und der einheitlichen Stimmung nach Arie, ist vom dramatischen Gesichtspunkt aus, als Ausdruck einer verstellten Trübseligkeit, ein Meisterwerk. Sehr sparsame Mittel, nur Streicher und an wenigen Stellen Fagotte und Oboen, bieten dennoch reichste Ausbeute. Die seltsam abgerissene Zeichnung:



beruhigt und verdichtet sich im Seitensatz:



Von vollendeter Feinheit ist der Schluss, der wieder auf den Anfang zurückdeutet, nur dass hier auch die Gesangsstimme abgebrochen »ächzt«:
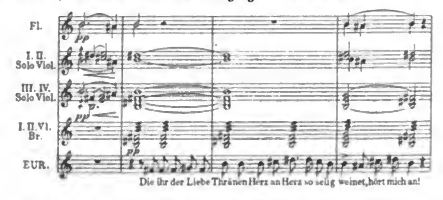


Der leichtgläubigen Euryanthe Herz ist erweicht, Eglantine frohlockt *(ihr Leitmotiv erscheint in Dur und*

Rec.

fortissimo) und Euryanthe erzählt ihr, »im Schauer der Erinnerung vor sich hinstarrend«, wie ihr und Adolar in ihrer Trennungsstunde vor dem Kriege, Emmas ruheloser Geist erschienen sei (nur ausgehaltene Bratschen begleiten das Recitativ) und wie der Geist ihnen sein trauriges Geschick geoffenbart.

Die ganze Rede des Geistes hat in der Musik etwas unendlich Fahles, starr Trauriges, das jeden Nerv des Zuhörers erzittern macht. Der Komponist erreicht diese Wirkung durch eine irrende Ruhelosigkeit der Harmonien, dann durch die Klangmischung von 4 gedämpften Sologeigen, die stets legato spielen, mit den übrigen Geigen und Bratschen, die in schauerndem Tremolo die harmonische Grundlage verstärken, und 2 Flöten, die sich mit den Sologeigen verbinden:



Eglantine kann sich nicht enthalten, triumphirend: »Gewicht'ge Kunde!« auszurufen, und Euryanthe wird sich plötzlich ihres ganzen Vertrauensbruches bewusst.

Die fast ausschliessliche Verwendung des verminderten Septimen-Accordes zum Ausdruck der Verzweiflung:
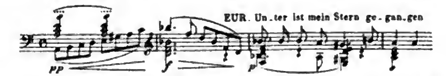


ist hier wohl zum ersten Mal angewandt.
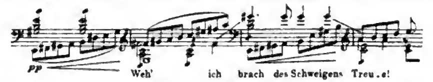
7. Duett. Euryanthens Selbstanklage wird durch Eglantinens er-

heuchelte Freundlichkeit beschwichtigt: »Ja, es wallt mein Herz aufs Neue selig deinem Herzen zu!«
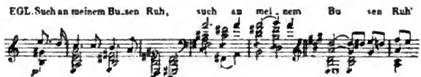
Von diesem Duett ist namentlich der erste Theil (C Moderato assai) für den überlegenen musikalisch dramatischen Standpunkt, den Weber in der »Euryanthe« erreicht hat, bezeichnend. Das erste Motiv mit den aufsteigenden (vom Komponisten als ritardirend vorgeschriebenen) Bässen und den absteigenden und leise ersterbenden Geigen ist ein Abbild trostlosen Jammers:



Für die zunehmende Beredsamkeit ihres Vorwurfs ist die Umkehrung der Geigenbewegung in eine aufsteigende bezeichnend:



Unnachahmlich und von magischer Gewalt ist Eglantinens Beruhigung:



Die Vermischung der Hörner und Fagotte in den begleitenden gestossenen Accorden bilden eine geeignete stumpfe Grundfarbe. Der folgende Theil im 3/4-Tact weist dagegen nachdrücklich auf die früheren Vorbilder der virtuosen Arie hin, wenn auch die Koloraturen als Ausdruck der Freude nicht grade als unangemessen empfunden werden mögen.

Eglantine begleitet die vertrauensselige Euryanthe, die wieder in das Gruftgewölbe geht, um zu sehen, ob sie durch Beten und Weinen die an Emmas Erlösung geknüpfte Bedingung erfüllen kann, in den Hintergrund, um

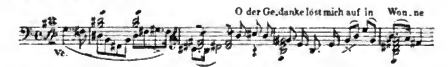
8. Scene und Arie.

dann ihren heftig ausbrechenden Empfindungen freien Lauf zu lassen: »Bethörte, die an meine Liebe glaubt! du bist umgarnt, nicht entrinnst du mehr!« Einen Augenblick denkt sie wohl daran, dass noch Adolar, nachdem sie ihn der Geliebten abspänstig gemacht, an ihre »glühende Brust sinken würde«. Doch bald erkennt sie das

Rec.

Trügerische dieser Hoffnung und giebt sich ganz der Aussicht hin, ihn, der sie um Euryanthens Willen verschmähte, unglücklich zu machen.

Die Raserei des Rachedurstes gewinnt durch die Musik, die sich hier zu einem der unvergänglichen Muster der dramatischen Litteratur erhebt, etwas Erhabenes, Elementares. Für die erste Empfindung der offen bekannten Heimtücke wird wieder die bewegte Figur des Leitmotivs verwandt. Milder, rosiger färbt sich die Musik, als sie sich die Möglichkeit der Liebe Adolars ausmalt:



Den Deklamationsfehler der Betonung der zweiten Sylbe des Wortes: »zahlen« wird man auf folgende Weise vermeiden:



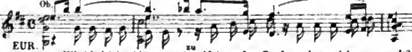
Das Motiv des Schlusssatzes: ruft gleichsam zur Rache für das Verschmähen ihrer Gunst auf. Auch ihre wilden Koloraturen dürfen hier als angemessen gelten, freilich müssen sie mit Schwung vorgetragen werden (vgl. Webers Bemerkungen hierüber in der Vorbemerkung). Die eigenthümliche Mischung von Freude und Schmerz in der Rachelust Eglantinens wird nicht zum wenigsten durch die Erniedrigung der Sext in der Durtonleiter erreicht:

V. Auftritt.
9. Finale.

Wie sie abgehen will, ertönen Lysiarts Trompeten hinter der Bühne.

Eglantine, welche Lysiart mit Rittern und Landleuten Adolars kommen sieht, geht in die Gruft, um Euryanthe zu benachrichtigen. Die Landleute und die Ritter begrüssen sich gegenseitig in einem frischen Chor. Sobald Euryanthe aus der Gruft erscheint, eilen ihr die Ritter entgegen, die Trompeten erschallen. Nicht ohne Beklemmung erwartet sie Lysiarts Botschaft (*man beachte die bange, hohe Oboe*):

Andantino grazioso.



Sie erwidert, als er ihr des Königs Wunsch mittheilt, dass ihr Erscheinen dem Friedensfeste die Krone hinzufügen möge:

Mit Won . ne.be.ben ehr' ich dies Ge_bot
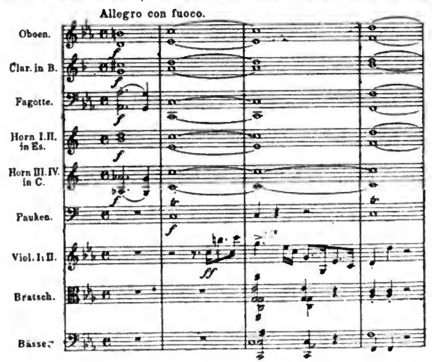
und lädt ihn verbindlich zu kurzer Rast auf Adolars Burg ein, was er mit feuriger, von ihr nicht verstandener Galanterie annimmt. In einem Tanzchor werden die Gäste gefeiert.

Allegretto.

Zweckmässig wird während des Chors die Rast und Erquickung der Ritter bewerkstelligt, sodass diese, während die Landleute vor ihren Augen anmuthige Reihentänze aufführen, sich malerisch zur Seite lagern (Lysiart, Euryanthe und Eglantine von den Übrigen abgesondert und erhöht); Wein und Früchte werden dargereicht. Von ausserordentlicher Wichtigkeit aber ist es, dass während dieser Scene in Lysiart eine (bisher noch nicht angedeutete) Leidenschaft für Euryanthe (vgl. die folgende Arie) auflodert, und dass er in stummem Spiel eine Zuvorkommenheit gegen sie entfaltet, deren Absicht deutlich als Liebeswerbung zu erkennen ist, sowie dass er zum Schluss der Vergeblichkeit seiner Bemühungen immer mehr inne wird. Besonders diese letzte Schattirung wird scharf hervorzuheben sein, wenn der folgende Vorschlag einer Actverlegung angenommen wird.
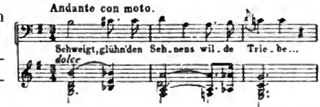
Der erste Act erhält nämlich in diesem Tanzchor einen zwar musikalisch zierlichen, doch dramatisch spannungslosen

Schluss. Zwischen dem ersten und zweiten Act hat Lysiart das Vergebliche seines Beginnens erkannt, er tritt uns mit der Thatsache dieser Erkenntniss gegenüber, statt dass er diese Erkenntniss im **Drama selbst** vor den Augen des Zuschauers gewinnen müsste. Diesem Mangel kann durch das angegebene stumme Spiel abgeholfen werden. Weit schlimmer aber ist, dass, während im ersten, sowie im zweiten Act ein Scenenwechsel stattfindet, die Scene der Verwandlung des I. Acts in den Anfang des II. Acts übergreift, womit schon ein wenn auch äusseres, so doch belangreiches **Hemmniss** sich der Willfährigkeit des Zuschauers entgegenstellt, die wichtige Sinnesänderung des Lysiart als erfolgt anzunehmen. Daher möchte es sich empfehlen, die Scene am Schluss des Tanzchors offenzulassen, den I. Act bei No. 4 vor der Verwandlung abzuschliessen, an No. 9 dagegen gleich Lysiarts Scene und Arie anzuschliessen, so dass der II. Act von No. 5 bis No. 11 (Duett Lysiarts und der Eglantine) reicht. Am Schluss der No. 9 geleitet Lysiart Euryanthe mit Eglantine ins Schloss, etwa im 22. Tacte der langen Orchestereinleitung erscheint er allein wieder und kommt nach und nach mit Gebärden der Verzweiflung in den Vordergrund. Im Orchester würde nur der erste Tact von No. 10 zu ändern sein, sodass die vier ersten Tacte lauten würden:
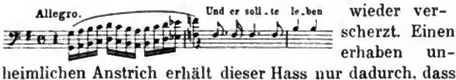


II. Aufzug, I. Auftritt. 10. Scene und Arie. Rec.

In den wüthenden Schmerz, der Lysiart angesichts der Abweisung Euryanthens erfüllt, mischt sich seine vollends erwachte Liebe zu ihr, die Bewunderung ihrer Reinheit. Dieser Zug verbreitet über den vollendeten Bösewicht, der bis jetzt nur von der kleinlichen Schwäche des Neides befangen war, einen mildernden Schimmer; in seiner schönen Cantilene:

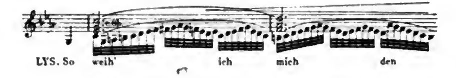


erwirbt er ein Anrecht auf Mitgefühl, das er freilich mit dem Hervorbrechen seines wilden Hasses gegen Adolar:



wieder verscherzt. Einen erhaben unheimlichen Anstrich erhält dieser Hass nur dadurch, dass Lysiart als Werkzeug der Rachgewalten, als Dämon in Menschengestalt erscheint.

Wie die finstre Macht ihn überkommt, schildert ein kurzer Satz: »So weih' ich mich den Rachgewalten«, in welchem die Streichinstrumente in wogenden Passagen grollen und die ausgehaltenen Holzbläser den trüben Sang freudelosen Missmuths anstimmen:



So vollgetränkt von Hass und Wuth, bricht er das schöne Bild, das ihn zur höchsten aller Tugenden, zur Entsagung, hätte führen können, in Trümmer und frohlockt im Vorgefühl seiner gesättigten Rache an Adolar.

Dieser Schlusstheil seiner Arie:



(statt »Zertrümmre« wäre ein anderes Wort, etwa: »zerfalle, versinke«, sangbarer) reiht sich der Triumph-Arie des Caspar, der Rache-Arie des Pizarro als geistesverwandt, sogar bis auf wirkliche Anklänge (namentlich beim Übergange nach Dur), an. Aus der Stelle:

Nur sein Ver-der-ben...
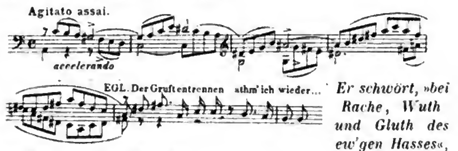
ist das höllische Hohngelächter des »Freischütz« (s. d.) deutlich herauszuhören.

II. Auftritt. Inzwischen hat Eglantine den verhängnissvollen Ring, aus dem Emma einst den Tod gesogen, aus der Gruft geraubt, um ihn als Beweis der Treulosigkeit oder wenigstens des Vertrauensbruchs der Euryanthe zu verwerthen. Mit allen Anzeichen des Grauens und Schreckens stürzt sie aus der Gruft:

Agitato assai.

indess Lysiart sie belauscht. Doch nicht als Feind, sondern als Genosse offenbart er sich ihr.

Die Musik deutet in der Verschlingung der Stimmen auf die Fallstricke der bösen Macht:



Er schwört, »bei Rache, Wuth und Gluth des ew'gen Hasses«, ihr seine Hand zu reichen, und vereinigt sich mit ihr in der Absicht, die Tugend zu vernichten. Die Stelle:

LYS. Ru-hig, ru-hig, Bundsge-nossin
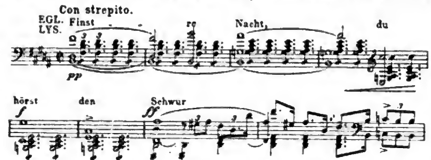
ebenso wie die gegen den Schluss des nachfolgenden Duetts: sind motivisch dem Anfang des schnellen Satzes der Arie Lysiarts: »Zertrümmre« verwandt.

11. Duett.

Dies Racheduett, das der Nacht den Schwur des verderbenstiftenden Paares vertraut, steht unter dem Eindrucke der im Vorhergehenden vollzogenen Erschöpfung und Ausbeutung der Seelenzustände der Rachsucht: sein Schwerpunct ist daher vorzugsweise in einer virtuosen Ausführung zu suchen.

Der musikalische Ausdruck ist mehr pathetisch und accentreich als melodisch und fliessend. Fast mitleidig klingt die Musik vor den Worten Eglantinens: »Trostlos muss sie untergehn«:

Finster und schaurig ertönt die Beschwörung an die Nacht, gegen welche die scharf losbrechenden Geigen unruhvoll kontrastiren:
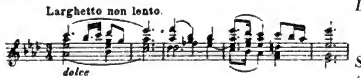


Charakteristisch ist die durch Verbindung der 3 Posaunen mit Oboe, 4 Hörnern und Pauke erreichte Klangfarbe.

Verwandlung.
III. Auftritt.
12. Arie.

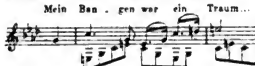
Der Schauplatz ist der des ersten Acts. (Hier würde also nach dem obigen Vorschlage der dritte Act zu beginnen haben.) Adolar erwartet voll seligen Vertrauens die Ankunft Euryanthens.

Nach der finsteren Färbung der vorangehenden Verwandlung berührt hier die schwärmerisch sehnsüchtige Musik um

so angenehmer:



Das Hauptmotiv des schnellen Satzes der Arie (»Sie ist mir nah«) ist als Seitenmotiv der Ouverture bereits bekannt (»O Seligkeit, dich fass' ich kaum«). Die Stelle:



erinnert deutlich an das Rachemotiv aus der Arie Eglantinens (No. 8):

f

wodurch Adolars heimliches Bangen auf Eglantine bezogen wird, eine Art versteckter Anspielung, wie sie Wagner später ausserordentlich häufig gebraucht.

13. Duett.

Euryanthe naht mit ihrem Gefolge, das im Hintergrund verbleibt (oder besser, sich entfernt, um nachher im feierlichen Zuge zurückzukehren); sie wirft sich dem Geliebten in die Arme, der sie jubelnd umschlingt: (Beide: »Lass mich in Lust und Weh'n [Schmerzen] an deiner Brust vergeh'n.«)

Das Nahen der Euryanthe erfährt in der Musik eine langathmige Steigerung, welche mit leiser Andeutung fernen Erscheinens beginnend, alle Stufen bis zum Jubel der Wiedervereinigung der Liebenden ausmalt. Dem Duett liegt die aus dem Recitativ zwischen Euryanthe und Eglantine bekannte Stelle (welche freilich meist ausgelassen wird): »Da drang der Liebe Blick . . .«, hier in lebhaftem Zeitmaass, zu Grunde:

V. Auftritt.
14. Finale.

Allegro animato.

BEIDE. Hin nimm die See.le mein, ath.me mein Le.ben ein...
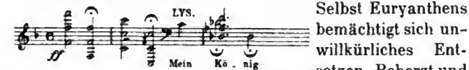
In einem (nicht bedeutenden) Chor feiern die sich mit dem Könige im Saale versammelnden Ritter »Euryanthens Wunderpracht«.

Es wird der Musik keinen Abbruch thun, wenn sie ihrer ganzen Ausdehnung nach von einem, der Bedeutung dieser Versammlung (in welcher die Wette zwischen Lysiart und Adolar zum Austrag gebracht wird) angemessenen feierlichen Auf- und Umzuge ausgefüllt wird, in welchem die Ritter Euryanthe begrüssen.

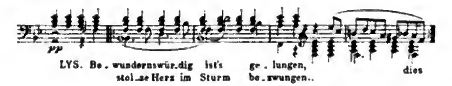
Nicht ohne Besorgtheit wendet sich der König zu Euryanthe, die ihm vertrauensvoll auf seinen Wunsch »nichts trübe deine Ruh'!« erwidert:

EUR. Es schützen mich die Strahlen dei. ner Huld..

(Weber verwendet hier zwei Klarinetten zum Ausdruck innigen Vertrauens). In zwei gewichtigen Octavensprüngen, welche später bei der Belehnung Lysiarts wiederkehren, kündigt sich Lysiarts Ankunft an:



Selbst Euryanthens bemächtigt sich unwillkürliches Entsetzen. Beherzt und in diesem Fall mit nicht unangebrachtem Spott fordert Lysiart Adolars Lande, den Preis der Wette. Als Alle zweifeln und Adolar *(mit der aus dem Hauptthema der Ouverture bekannten ritterlichen Melodie)* Euryanthen an sein Herz presst, singt er:

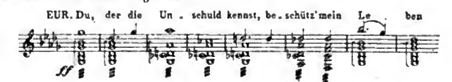


Man bemerke den versteckten überlegenen Hohn, der in der künstlich ehrbaren und wohlwollenden Melodie liegt, sowie den Finger Eglantinens, der aus der leitmotivischen Achtelfigur offenbar wird.

Als Adolar und seine Ritter ihn zur Fehde (zum Gottesgericht) fordern zeigt er auf des Königs Frage nach dem

Beweise Emmas Ring (den er heimlich von Eglantine empfangen hat); Euryanthe, die ihn zurückempfängt (damit er später von ihren Thränen genetzt wird), sinkt auf die Kniee und bittet Gott um Rettung aus dem Höllennetz, das sie umstrickt.

Die Musik nimmt hier den Ausdruck rührender Erhabenheit an, der notherpresste Gesang wird von einem schütternden Tremolo der Streicher und von ausgehaltenen Harmonien einzelner Bläser begleitet:



Noch glaubt Adolar an Euryanthens Unschuld, da beginnt Lysiart unheilvolle Andeutungen zu machen: »Die Gruft nur kannte Emmas Thaten ...« Adolar wendet sich zu Euryanthe, mit furchtbarer Stimme fragt er die Fassungslose: »Brachst du deinen Eid?« Sie erwidert: »Ich that es!« Mit dem Ausruf: »Schlange!« schleudert er sie von sich, obschon sie betheuert: — »doch treulos bin ich nicht!«

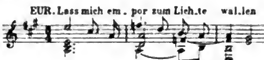
Die Dichterin hat es verabsäumt, die Schweigsamkeit der Euryanthe über Emmas Geheimniss als ein eidlich bekräftigtes Gebot Adolars zu bezeichnen. Sonst haben Adolars Worte: »Brachst du deinen Eid?« keinen Sinn. Da aber eigentlich das Schweigen der Euryanthe eine ganz selbstverständliche Pflicht des Tactgefühls gegen ihren Bräutigam ist, so ist der »Eid« ganz überflüssig und Adolar könnte statt der obigen Worte sagen: »Du verriethest mich?« oder »Hast du das gethan?«

Während Adolars Frage ertönt im Orchester nur das Tremolo der tiefen Terz B Des in den Geigen, nach dem Wort: »Eid!«, bei dem in ff das tiefere E hinzutritt, verstummt die Musik, tonlos gesteht Euryanthe ihre Schuld ein.

Noch will Lysiart weitere Aufklärungen über Emmas

Erscheinung geben, der tödtlich gereizte Adolar erklärt sich jedoch mit den Worten: »Nimm Alles hin, mein Leben mit!« für überwunden, auch die Ritter wenden sich mit Abscheu von ihr.

In einem schönen, wehmüthig ernsten Ensemblesatz (Larghetto):



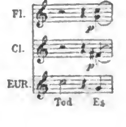
der wohl zumeist seiner Schwierigkeit wegen oft fortgelassen wird, der aber als Ruhepunkt sehr angebracht ist, tönt die Erschütterung über den eben erlebten Vorgang nach. Sehr wirksam ist das Eingreifen des Männerchors: »O Unthat!« Jener Octavensprung führt wieder Lysiarts Rede ein.

Lysiart wird mit Adolars Besitz belehnt.

Auch hier wird der Octavensprung (vgl. »Götterdämmerung«, Schlussscene, Brünnhilde: »Doch Eide hielt keiner, wie er!«) motivisch ausgenutzt.

Adolar heisst Euryanthe ihm folgen, doch auch der Chor der Ritter will ihn nicht verlassen.

Hier wird ein Sprung angebracht sein. Adolar wehrt den Rittern: »Wir alle wollen mit dir geh'n . .« mit den Worten: »O lasst, kein Auge soll mich seh'n«, trotzdem wiederholen die Ritter ihren Vorsatz später, sodass also Adolars Worte hier entbehrlich sind; Lysiart sagt: »Könnt' ich nun ganz ihn elend seh'n,« das heisst doch sein Opfer nicht allein tödten, sondern, zu Tode foltern, wodurch sich Lysiart zur Bestie erniedrigt; man bedenke doch, dass seine erkennbare Triebfeder nur der Neid ist und dieser allein ihn doch unmöglich so weit verthieren kann, dass er, nachdem er sein Ziel erreicht, sich daran noch nicht genügen lässt. Seine Worte sind daher nicht allein überflüssig, sondern sogar äusserst bedenklich und werden auch später bei ihrer Wiederkehr besser fortgelassen. Der folgende Soloquartettsatz ist nach dem früheren Larghetto ganz entbehrlich. Der Sprung beginnt demgemäss nach dem 10. Tact des Allegro ma non troppo (S. 210 der Partitur), doch mit folgendem Zusatz im zehnten Tact: Nunmehr fallen die Tacte 11—53 aus.
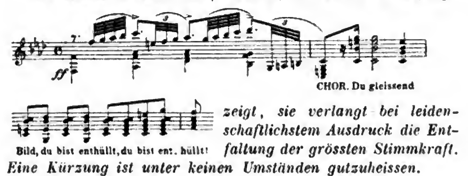


Die Ritter wenden sich von Adolar »der Verrätherin« zu, immer heftiger wird ihr Grimm über ihre Unthat.

Die grollende stetig anwachsende Figur der Violoncelle, zu denen später die Bratschen kommen: *schildert das Schäumen ihrer Erbitterung.*

Alle eifern mit drohenden Gebärden (ausser Adolar, der ganz seinem Schmerze hingegeben bleibt) gegen Euryanthe: »Du gleissend Bild, du bist enthüllt!«

Euryanthe mag flehend ihre Hände dieser oder jener Gruppe von Rittern entgegenstrecken. Nach ihren kurzen Worten: »Hört Niemand denn der Unschuld Flehn« muss der Chor mit ganzer Gewalt sein: »Weh! das Maass der Frevel ist gefüllt« ihr entgegendonnern. Sie bleibt schliesslich starr und fassungslos neben Adolar stehen. Das Ganze muss das Bild einer grossen und heftigen Erregung bieten.

Die Musik ist wild und furchtbar, wie schon der Anfang:



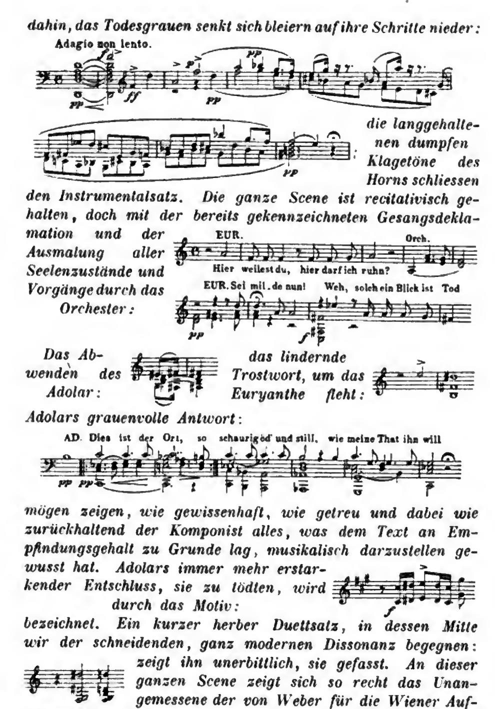
zeigt, sie verlangt bei leidenschaftlichstem Ausdruck die Entfaltung der grössten Stimmkraft. Eine Kürzung ist unter keinen Umständen gutzuheissen.

III. Aufzug, I. Auftritt. 15. Rec. und Duett.

Adolar geleitet Euryanthe in eine öde, vom Mond erleuchtete Felsenschlucht. Er will sie tödten, zuvor soll sie bereuen; sie erwidert: »mein Herz ist rein, wie meine Thaten«, nimmt einen schwachen Anlauf zu einer Erklärung, die er, ihrer Sirenenrede müde, abschneidet. Zu einer Auseinandersetzung, die von Seiten Euryanthens nahe genug liegen würde, kommt es nicht.

Eine ergreifende Stimmungsmalerei schildert die öde Wanderung des unglückseligen Liebespaares; die Hoffnung schwand

dahin, das Todesgrauen senkt sich bleiern auf ihre Schritte nieder:



die langgehaltenen dumpfen Klagetöne des Horns schliessen den Instrumentalsatz. Die ganze Scene ist recitativisch gehalten, doch mit der bereits gekennzeichneten Gesangsdeklamation und der Ausmalung aller Seelenzustände und Vorgänge durch das Orchester:

Das Abwenden des Adolar: *das lindernde Trostwort, um das Euryanthe fleht:*

Adolars grauenvolle Antwort:

mögen zeigen, wie gewissenhaft, wie getreu und dabei wie zurückhaltend der Komponist alles, was dem Text an Empfindungsgehalt zu Grunde lag, musikalisch darzustellen gewusst hat. Adolars immer mehr erstarkender Entschluss, sie zu tödten, wird durch das Motiv:

bezeichnet. Ein kurzer herber Duettsatz, in dessen Mitte wir der schneidenden, ganz modernen Dissonanz begegnen:

zeigt ihn unerbittlich, sie gefasst. An dieser ganzen Scene zeigt sich so recht das Unangemessene der von Weber für die Wiener Aufführung vorgenommenen Kürzung. Diese von den meisten

heutigen Theatern ererbte Streichlust unterdrückt einen der grossartigsten Theile der ganzen Oper.

Als sich Adolar schon zum tödtlichen Streiche anschickt, wälzt sich eine Schlange gegen den Ort des Gerichts, Euryanthe stürzt sich schützend vor den Geliebten.

Euryanthe darf die Schlange erst mit dem Accord: *ff* beim Non tanto Allegro erblicken, aber nicht während der vier vorhergehenden Tacte, welche motivisch sich auf Adolars Rächeramt beziehen; sie muss während des Gesangs von der Höhe eilen. Noch gerathener ist es, wenn sie schon den Duettsatz auf der Vorderbühne singt.

Adolar schleudert Euryanthe von sich und eilt hinweg, um die Schlange zu bekämpfen, während Euryanthe die Engel für ihn anfleht und durch ihren Jubel über das Gelingen des Kampfes ihre auch jetzt noch ungeminderte treue Liebe an den Tag legt.

16. Arie.

In dem leidenschaftlichen Satz ist die dem Wälzen des Ungethüms nachgebildete synkopirte Figur der Bässe das bewegende Element:

Molto appassionato.

Noch anschaulicher malt das Orchester an der Stelle:

EUR. Wie sie dichter ihn um- ringelt

pp

Ihrer Freude über seinen Sieg mischt sich Stolz über sein Heldenthum bei:

EUR.

Nein! mein Held ringt sich auf, und hoch ge- schwungen blitzt sein Schwert...

ff
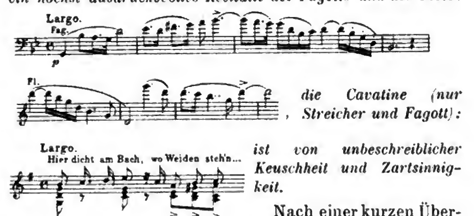
Euryanthens Bereitwilligkeit, für Adolar zu sterben,

entwindet diesem die Waffe. Nach letztem inneren Kampfe reisst er sich von der einst Heissgeliebten los und giebt sie allen Schrecken der einsamen Wildniss preis.

II. Auftritt. 17. Scene und Cavatine.

Euryanthe lässt sich am rieselnden Quell nieder, hier will sie »ihr stilles Grab sich bauen«, hier mag dem Geliebten, wenn sein Fuss einst hierher zurückkehrt, die bethaute Blume zuflüstern: »Nein, sie verrieth dich nicht!«

Zur Bezeichnung der tiefen Bekümmerniss Euryanthens dient ein höchst ausdrucksvolles Recitativ des Fagotts und der Flöte:



die Cavatine (nur Streicher und Fagott): ist von unbeschreiblicher Keuschheit und Zartsinnigkeit.

Nach einer kurzen Überleitung, während welcher Euryanthe immer mehr in starres Sinnen verfällt und allmählich der Morgen anbricht, ertönen Jagdfanfaren, Jäger singen einen Chor:

III. Auftritt. 18. Jägerchor.
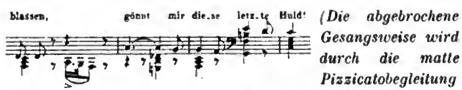
Die Thä.le dampfen, die Hö.hen glüh'n..

(die erste Strophe hinter der Bühne, die zweite auf den Bergen; die Begleitung, 4 Hörner und eine Posaune, soll zuerst hinter, dann auf der Bühne erklingen).

Der König mit seinem Jagdgefolge entdeckt eine entkräftete Frau an der Quelle; als er sieht, dass es Euryanthe ist, sagt diese, ohne sich zu erheben:

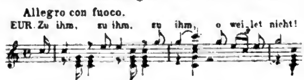
19. Duett mit Chor.

Larghetto. EUR. Lasst mich hier in Ruh er.



(Die abgebrochene Gesangsweise wird durch die matte Pizzicatobegleitung der Streicher, die nur von einem Aufseufzen in den Bratschen [oben 1. Tact] unterbrochen wird, verstärkt). Jetzt endlich gesteht Euryanthe, dass Eglantinens flehend Kosen (wieder das Leitmotiv!) ihr ein theures Geheimniss entrissen habe. Der wankelmüthige König, der nichts gethan, um die unheilvolle Wette zu verhindern, der mit dem leichtgetäuschten Adolar sich von Euryanthe losgesagt, verspricht ihr, wenn sie die Wahrheit spreche, neu ihr Band zu knüpfen. Die Aussicht auf die Wiederversöhnung mit Adolar giebt ihr alle Kräfte wieder, sie springt auf (es ist selbstverständlich, dass Euryanthe vorhin nur aus Entkräftung vor dem Könige sitzen blieb), überschwängliche Jubellaute entringen sich ihrer Brust:

20. Arie mit Chor.



Wie sie davoneilen will, sinkt sie zusammen, die Jäger tragen sie mit den Worten: »O lieblichste der Blüthen, dich hat der Sturm zerstört«, hinweg.

Hier ertönt nach dem Zusammensinken der Euryanthe und nach dem Wort des Chors: »Unerhört!« ein Motiv, das später in der Wahnsinnsscene der Eglantine oft wiederkehrt und welches die Geistesstarrheit, das Seelenlose, kennzeichnet. Hier ist es als Terz, dort als übermässige Secunde mit Bassposaune geschrieben, eine feine Unterscheidung eines ähnlichen Zustandes bei ungleichen Charakteren:

Verwandlung.
IV. Auftritt.
21. Lied mit Chor.

Ein schlichtes, gefälliges Mailied, welches Bertha auf einem freien Platze vor der Burg Nevers einem ländlichen Brautpaar zu Ehren singt, bildet eine Episode,

welche mit der Handlung in keiner Weise zusammenhängt, aber durch ihre helle, lichte Färbung den allzugrossen Ernst und die lastende Schwüle in der Handlung wirksam unterbricht und dadurch als willkommen gelten darf (vor dem Lied kann das für die Berliner Aufführung nachkomponirte Ballet eingelegt werden).

Der schwermüthige Gesang Adolars, der mit herabgezogenem Visir herbeiwankt, um von der Heimath ein Grab zu erbitten, unterbricht die heitere Stimmung; als er auf eine Rasenbank sinkt, fällt ihm der Helm ab.

Dass eine Nachlässigkeit in Adolars Toilette, das zu lose Anlegen des Helms, in einer ernsten Handlung als dramatischer Anlass (zu seiner Wiedererkennung seitens seiner Leute) benutzt wird, ist ziemlich die stärkste Geschmacklosigkeit dieses Textes. Dieser Fehler wird dadurch leicht umgangen, wenn Adolar bei den letzten Worten:

in denen die Pausen schon die Abgebrochenheit der Singweise vorschreiben, halb ohnmächtig zusammensinkt und wenn er schon bei diesen Worten von einigen Landleuten gestützt wird, die ihn auf die Rasenbank lehnen, und ihm schnell das Visir lösen (bei dem Wort: »Müden . .«), um ihn wieder zu sich zu bringen.

Von den Landleuten erfährt er, dass soeben Lysiart, sein ärgster Feind, Eglantinen die Hand zum Ehebund zu reichen im Begriff ist, was ihm den ganzen Sachverhalt plötzlich erhellt und ihm den (ungeschickten) Ausruf entlockt: »Allwaltender, wo ist dein Blitz!« In einem kraftvollen Chor:

22. Solo mit Chor.

schaart sich das Volk um ihn, er erbittet des Himmels Segen, um das Werk der Tücke zu vernichten. Da nahen in »prachtvollem Hochzeitszuge« Lysiart und die »todtenblasse« Eglantine.

V. Auftritt.

23. Hochzeitsmarsch, Scene und Chor.

Der Marsch verräth durch die eigenthümliche Vermischung des Dur und Moll:



durch die schreienden kleinen Flöten und die schmetternden Trompeten den engsten Zusammenhang mit der Handlung; diese schneidende, wilde, freudelose Musik kann nur zu einem Bunde, der aus dem Verbrechen emporwuchs, ertönen.

Die Ordnung des Zuges wird von Eglantine unterbrochen, die ihr von Entsetzen gepeinigtes Gewissen nicht mehr beruhigen kann und in einem Wahnsinnsanfalle Emmas Geist zu erblicken glaubt.

Die Mischung zwischen den jähen Gedankenblitzen und der stumpfen Leere des Wahnsinns ist in der Musik mit höchster Meisterschaft gezeichnet:



Bei der Erwähnung Emmas erklingt wieder die Geistermusik.

Die Herrscherin, die Gattin Lysiarts, die mit Meineid, Blut und Thrä.nen.. an ihn gekettet ist, gebietet dem Schreckbild, zu verstummen. Doch schon zu deutlich hat ihr Wahnsinn das Geheimniss gelüftet, Adolar dringt gegen Lysiart vor, dieser will ihn durch seine Reisige verhaften lassen, als er »den Helmsturz aufschlägt« und die Ritter sich ihm offen jauchzend zuwenden.
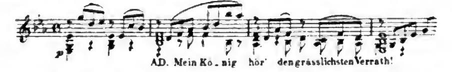
Das nochmalige Herunterziehen des Visirs, welches vor sich gehen muss, damit sich Adolar durch das Öffnen des Visirs den Rittern zu erkennen geben kann, ist nicht begründet. Wenn er den Vorgang belauschen will, so kann

er es aus irgend einen Winkel mit offenem Visir thun; tritt er dem Lysiart entgegen, so hat es gar keinen Zweck, dies erst geschlossenen Visirs zu thun, wenn er es doch sogleich öffnet. Wohl aber braucht Lysiart den Adolar bei seinen Worten: »Was zischest aus dem Staub du, nicht'ger Wurm?« noch nicht zu erkennen, weil er viel zu sehr mit dem Beruhigen seines Weibes beschäftigt ist; die Reisige, denen er Befehl giebt, Adolar gefangen zu nehmen, sind gewöhnliche Knappen, und erst als diese sich ihm nahen, tritt Adolar vollends dem Lysiart entgegen, der ihn jetzt gleich den Rittern erkennt.

Indess die Ritter wilde Drohungen gegen Lysiart ausstossen, fordert Adolar ihn zum Gottesgericht. (Am Schluss dieses markigen Chors mögen Beide Anstalten treffen, sich vollständig zu bewehren, als der König naht.) Dem eintretenden Könige wirft sich Adolar mit der Anklage des »grässlichsten Verrathes« gegen Lysiart, *die in der Musik:*

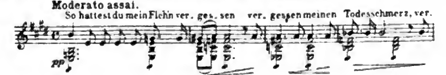
24. Duett mit Chor.

VI. Auftritt.
25. Finale.



gar zu milde behandelt ist, entgegen, dieser bringt ihm die Nachricht von Euryanthens Hinscheiden. Jetzt lacht die Teufelin Eglantine in höhnischer Schadenfreude auf und bekennt offen ihr Werk, das sie aus Rache an dem stolzen Verschmäher ihrer Liebe verübt.

In der Musik drückt sich die wilde Zerrissenheit der Empfindungen Eglantinens aus. Wer die Gesangsdeklamation Wagners in ihren Vorbildern und Anfängen verfolgen will, findet hier ein reiches Feld. Nur eine wegen ihrer gequälten Modulationen und wegen der Steigerung im Gesangsausdruck überaus charakteristische Stelle sei angeführt:





Die allzu Schwatzhafte wird, als sie sogar den Lysiart als schnödes Werkzeug ihrer Rache verhöhnt, von diesem erdolcht. Nachdem Adolar in wildem Schmerz sich als Mörder Euryanthens angeklagt und nachdem Lysiart weggeführt worden ist, erschallen Jagdhörner hinter der Scene,

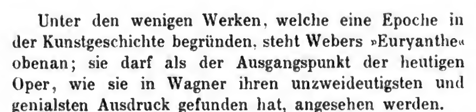
VII. Auftritt.

und mit ähnlicher, nur kürzerer »Auftrittsmusik« wie vor dem Duett 13 erscheint Euryanthe, die mit Adolar wie früher in die entzückten Worte ausbricht: »Hin nimm die Seele mein« . . . Adolar, der vor Euryanthe in die Kniee gesunken, »erhebt sich in prophetischer Entzückung«, hat doch jetzt »der Unschuld (Euryanthens) Thräne den Ring (der Emma, den Euryanthe am Finger trägt) benetzt«, hat doch jetzt »die Treue (Euryanthens) dem Mörder (Adolar) Rettung angeboten (Liebe und Leben) für Mord (ihr Verlassensein in der Wildniss)« — die Bedingung ist erfüllt, durch welche Emmas Geist zur Ruhe kommt.

Die Geistermusik ertönt nunmehr milde und verklärt:



In einem Jubelchor preisen Alle die Wiedervereinigung des treuen Paares.



Unter den wenigen Werken, welche eine Epoche in der Kunstgeschichte begründen, steht Webers »Euryanthe« obenan; sie darf als der Ausgangspunkt der heutigen Oper, wie sie in Wagner ihren unzweideutigsten und genialsten Ausdruck gefunden hat, angesehen werden.

In der »Euryanthe« vermeidet die Musik, zum ersten

Mal in dieser Ausgesprochenheit und mit dieser Entschiedenheit, jede Einkleidung des dichterischen Gedankens, welche nicht mit Nothwendigkeit von diesem gerechtfertigt zu werden vermag und welche lediglich als verschönernde oder mildernde Zuthat erscheinen könnte. Hier zum ersten Male giebt die Musik das Gesetz ihrer Organisation, ihres Formenbaues stets dann auf, wenn diesem Gesetz die Anlage des Textes widerstreitet.

Verliert die Musik auf diese Weise die schillernde Anmuth, die überreiche Melodik, welche Mozarts Opern schon vom musikalischen Gesichtspunct aus zu unerschöpflichen Fundgruben des Genusses machen und welche auch noch im »Freischütz« vorherrschen, so tauscht sie dafür die Verstärkung des dichterischen Wortes und die Erhöhung der dramatischen Wirkung ein.

Nur in einer Beziehung hat sich die Wagnersche Schule den Fortschritt, welchen die »Euryanthe« in Hinsicht der Herausbildung eines musikalisch-dramatischen Stils bedeutet, nicht zu Nutze gemacht: in dem Antheil, welchen das Orchester an der Erläuterung des Dichterwortes nimmt.

Es kann angesichts der Nothwendigkeit, dass der Eindruck eines Kunstwerks ein einheitlicher sein müsse, nicht als ein Vortheil bezeichnet werden, dass das Orchester, statt den Gesang zu stützen und zu heben, statt nur an den Stellen, an welchen nicht der wichtigere Gesang die erste Aufmerksamkeit beansprucht, sich zu Seelenschilderungen anzulassen, — dass das Orchester mit der Ausführlichkeit, welche die ganze Kunst des musicalischen Satzbaues und mit den Klangmitteln, welche die ungemein reiche heutige Orchestrirungskunst dem Tonsetzer an die Hand geben, zum fortwährenden verdeutlichenden, erklärenden, umschreibenden Nebenbuhler, wenn nicht gar Tyrannen des Gesanges wird.

Es würde anmaassend erscheinen, mit dieser Meinung dem herrschenden Zeitgeschmack ins Gesicht schlagen zu wollen, wenn nicht eben Weber in der »Euryanthe« bewiesen hätte, wie sehr der höchste und einschneidendste dramatische Ausdruck mit äusserst sparsamer Verwendung der orchestralen Mittel Hand in Hand gehen kann, wenn nicht Weber hier gezeigt hätte, dass eine genügende Charakterisirungskunst durchaus nicht zu einer solchen Häufung orchestraler Mittel und zu solcher Verfeinerung und Überladung des musikalischen Gewebes zu führen braucht, welche die heutige dramatische Musik zu einem künstlerischen Gebot erheben zu müssen glaubt.

Darf nun die »Euryanthe« durch diese Eigenschaften als ein hervorragendes Muster hingestellt werden, so ist es tief zu beklagen, dass der Text der Helmine von Chezy an mehreren Schwächen krankt, welche der Oper die Wirksamkeit, der Musik ihre ganze Bedeutung zu rauben angethan sind.

Zunächst muss die Wette, welche die Entwickelung der Handlung veranlasst, als nicht genug begründet, sogar als leichtsinnig und frevelhaft erscheinen.

Dem Hass des Lysiart fehlt ein bedeutender Entstehungsgrund.

Dagegen darf Adolars Zorn gegen Euryanthe, die über alle Maassen Geliebte, die im Stande war, ein so schwerwiegendes Geheimniss, wie das vom Selbstmord seiner Schwester, preiszugeben, als durchaus berechtigt gelten. Da er nur der Meinung sein kann, dass sie dem Lysiart das Geheimniss verrathen hat und sie seine Meinung vorläufig nicht entkräftet, und da naturgemäss nur unlautere Beziehungen zwischen Beiden die Preisgebung des Geheimnisses durch Euryanthe ermöglichen konnten, so verstösst er sie mit Recht.

Der ganze Vorgang mit der Schlange (III. Aufzug) wirkt

nicht ernsthaft genug. Das Erscheinen eines Gespenstes, selbst wenn es vor unsern Augen vor sich geht und nicht bloss, wie in der »Euryanthe«, berichtet wird, darf stets, so lange als die Menschen Furcht hegen und an Wahnvorstellungen leiden, auf gläubige Zuschauer treffen; nicht so das Eingreifen einer Schlange (unter der hier nur ein Drache gemeint sein kann) in die Handlung. Selbst der Lindwurm in Wagners »Siegfried« macht bekanntlich auch andern, als dem furchtlosen Siegfried, nicht bange.

Der »falsche« Tod der Euryanthe ist ein gefährliches Moment von sehr zweifelhafter Wirksamkeit, weil der Zuschauer hinter's Licht geführt wird, der den Tod berichtende König sich unköniglich schlecht unterrichtet zeigt und weil dem Aufleben der Euryanthe etwas Zufälliges anhaftet.

Adolar, namentlich wenn er im dritten Aufzug (Verwandlung) nach Nevers kommt, ist zu sentimental gezeichnet.

Ein durchaus abgeschlossener, zielbewusster, kräftig angelegter Charakter ist der Eglantinens. Auch die Sentimentalität der Euryanthe braucht nach deutschem Empfinden nicht als übertrieben zu gelten.

Dies nur die hauptsächlichsten unter den Bedenklichkeiten des Textes; sie sind wichtig genug, um angesichts des ausserordentlich hohen Ranges der Musik nichts Geringeres, als den Wunsch nach einer textlichen Umarbeitung nahezulegen, welche vorsichtig und in enger Anlehnung an die Musik die misslungenen Stellen verbessern und ersetzen müsste.



3.

Oberon.

Romantische Oper in drei Acten.

Text von J. R. Planché, Musik von Carl Maria von Weber *).

Ouverture. *Die Ouverture ist ausschliesslich aus Motiven der Oper zusammengesetzt. Bei ihrer Auswahl ist augenscheinlich der Gesichtspunct der musikalischen Formabrundung der herrschende gewesen, in der That ist die Ouverture heute noch eine der glänzendsten Nummern des Koncertrepertoires. Oberons Wunderhorn (Hornmotiv):*

Adagio sostenuto.

erschliesst vor uns die Zauberwelt der Elfen, deren luftiges Wesen durch das Elfenmotiv:
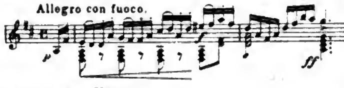
Fl.Cl.

gekennzeichnet wird. Die Brücke zur Wirklichkeit, zu Karls des Grossen glänzendem Königshof schlägt das Marschmotiv:



Allegro con fuoco.

Den Hauptsatz des Allegro leitet das frische, freudig bewegte Fahrtmotiv ein:



Als Gegensatz erscheint im Seitensatz das zart sehnsüchtige Liebesmotiv des Hüon:



, dem das schmiegsame Freudemotiv der Rezia:

*) Der folgenden Einführung liegt die jetzt fast ausschliesslich gebräuchliche Neubearbeitung der Oper durch Franz Grandaur und Dr. Franz Wüllner (Berlin, Schlesinger) zu Grunde. Während Grandaur den aus dem englischen Original des Planché von Th. Hell übertragenen Text einer



folgt. Der Durchführungssatz wird durch das kräftige ***Puckmotiv*** *eröffnet:*



Auf diese Motive ist an den Stellen, an welchen sie im Verlauf der Oper vorkommen, hingewiesen worden.

I. Aufzug,
I. Auftritt.
1. Introduction.

Eine Elfenschaar (Sopran, Alt, Tenor) bewacht mit banger Sorge den Schlummer ihres trauernden Königs Oberon.

Die Musik wagt, wie die Elfen, kaum »aufzutreten« (Vl. und Br. gedämpft). Oft erklingt das ***Elfenmotiv.***

Auf welchen Vorgang wird sich das zweimalige jäh abgerissene Fortissimo:



beziehen, wenn nicht auf ein plötzliches Auffahren des unruhigen Schlummerers? Desswegen sei Oberon schon von Anfang an sichtbar, nicht, wie bei Grandaur, erst am Ende des II. Auftritts.

II. Auftritt.
Rec. (W.)
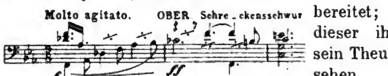
Puck und Droll, Elfen höheren Ranges, jagen die Zudringlichen hinweg und geben dem Zuhörer erwünschte Aufklärung über Oberons Herzeleid. Ein Zwist, so harmlos und müssig, wie er je von Verliebten zu einer Sache von grösster Ernsthaftigkeit aufgebauscht worden ist, hat ihn mit seiner Gattin Titania entzweit. Puck: »Sie stritten sich, wer unbeständ'ger sei — ob Mann, ob Weib. Der Streit ward heftiger und zuletzt — da schwuren sie, sich

sprachlichen Durchsicht unterzogen, die Handlung dramatischer gestaltet und eine bis ins Genaueste gehende, ausserordentlich praktische Regiebeschreibung hinzugefügt hat, ist der frühere Dialog durch Recitative von Wüllners Hand ersetzt worden. Letzteren liegen durchgängig Webersche Motive zu Grunde; sie sind dem Vorbilde getreu nachempfunden. Namentlich für grössere Bühnen, welche über reiche Ausstattung und viel Personal verfügen, ist die Neubearbeitung entschieden vorzuziehen. Die Wüllnerschen Zusätze sind im Folgenden durch ein (W.) kenntlich gemacht.

nimmermehr zu sehn, eh' nicht ein zärtlich Paar sich treu wie Gold bewährt in Kummer und Gefahr.« Als Oberon erwacht, lassen sie ihn allein.

III. Auftritt. 2. Arie.

Der Elfenkönig schildert in einer stimmungsvollen Arie die Qualen, die ihm der



bereitet; hindert dieser ihn doch, sein Theuerstes zu sehen.

IV. Auftritt. Rec. (W.)

Auch Puck, welcher, nach treuen Liebespaaren suchend, die Erde durchstreift hat, vermag ihm keine tröstliche Auskunft zu gewähren und will ihn wenigstens durch die Erzählung einer sonderbaren Begebenheit schadlos halten: König Karls Sohn, Karlomann, habe dem Ritter Hüon von Bourdeaux nach dem Leben getrachtet und sei von diesem in offenem Kampf getödtet worden. Karl, mehr der Vaterliebe als der Gerechtigkeit gehorchend, habe darauf den Hüon mit dem Bescheide abgefertigt: »Geschenkt sei dir das Leben, Doch eile flugs nach Bagdad, Tritt ein bei dem Kalifen, Und ist zum Festgelage Der Hof um ihn versammelt, So tödte den, der ihm zur Linken sitzt, Und küsse seine Tochter dann als Braut.«

V. Auftritt.

Eine plötzliche Eingebung lässt den Oberon in Hüon und der Kalifentochter Rezia das gesuchte Paar ahnen. Er befiehlt dem Puck, den Ritter nebst dessen Knappen Scherasmin schlafend herbei zu bringen. Dem Hüon erscheint Rezia, des Kalifen Tochter, die ihn um Schutz anfleht. *(Das Zauberbild wird durch das erste Hornmotiv der Ouverture hervorgelockt, eine Guitarre auf der Bühne begleitet Rezias Lied.)*
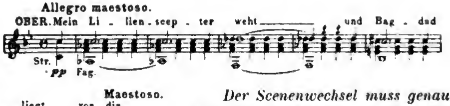
VI. Auftritt. 3. Vision.

VII. Auftritt. Rec. (W.)

Den beiden Fremdlingen verheisst Oberon seinen Schutz, giebt dem Hüon ein Zauberhorn: »Es bringt dir Schutz ein leiser Ton; ein stärkrer Hauch führt mich zu dir«, dem Scherasmin einen von edelstem Weine

VIII. Auftritt.
4. Ensemble.

nie versiegenden Trinkbecher. Unterdess hat sich die Bühne wieder mit Elfen bevölkert, welche den Helden zu muth'ger That ermuntern. Oberon ist gefällig genug, ihm und seinem Begleiter die Reise nach Bagdad zu ersparen:



Maestoso.
liegt vor dir
Fg. Cl. Pk. Hr.
pp
Bagdad wird sichtbar

Der Scenenwechsel muss genau mit dem glänzenden Eintritt des D-dur vollzogen sein. Zweimal ertönen Arpeggien von Fl. und Kl., die auf frohe Unternehmungslust oder naturalistischer auf eine frische Seebrise gedeutet werden können.

IX. Auftritt.
Rec. (W.)

Hüon und Scherasmin bleiben allein an der über ihr Schicksal entscheidenden Stätte zurück; der friedfertige, »lustige, treue« Knappe giebt eine der nicht grade häufigen Proben seines Witzes, indem er seinem Gebieter vorschlägt, auf der Aufgabe schwersten Theil, nämlich das Tödten, zu verzichten und sich mit dem angenehmen, dem Freien der Kalifentochter, zu begnügen. Hüon erwidert in einer heroischen, virtuos gehaltenen Arie, dass er stets dem Gebot der Ehre gefolgt sei *(Hauptsatz)*:

5. Arie.

Allegro energico.
HÜON. Die Eh - re rief mich zum Schlachtge - fild!
f

und dass auch jetzt, wo »seinen Sinn der Schönheit Reiz sacht umgarnt hat« *(Mittelsatz, Liebesmotiv des Hüon)*, sein Wahlspruch laute: »Sein ohne Lieb'! welch' bitt're Herzensnoth! Sein ohne Ehre! viel lieber den Tod!« *(Hauptsatz und angefügter Schlussatz)*.

Die Verwandlung führt uns in Rezias, der Kalifen-
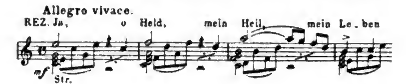
Verwandlung.

X. Auftritt.
Rec. (W.)

tochter, Gemach. Wie sie ihrer Freundin Fátime anvertraut, hofft sie, von dem drohenden Ehebunde mit dem ungeliebten Prinzen Babekan durch die rettende That Hüons, dessen Bild sie durch Oberons Vermittelung in ihren Träumen mit Entzücken in sich gesogen, erlöst zu werden.

XI. Auftritt.
6. Finale.
Allegro vivace
(Arie).

Die Arie, in der sie dem unbekannten Ritter und erwarteten Retter Treue bis zum Grabe gelobt, beginnt mit einer der überschwänglich edelsten Blüthen Weberscher Melodik:



Die Worte: »Tief im Herzen ruht dein Bildniss, — Wie der Tropfen in der Tulpe — Thaugetränktem Liebesschooss« geben durch den Einschnitt der Musik hinter »Tulpe« Anlass zum Missverständniss, welches durch folgende Textveränderung beseitigt wird: ». . . . Wie des Abendthaues Tropfen — In der Tulpe Liebesschooss.«

XII. Auftritt.
Agitato.

Fatime, welche während der Arie durch ein Pochen an der »geheimen Pforte« abgerufen wurde, kehrt mit froher Kunde zurück *(von einem Gange der Solo-Oboe eingeführt)*: schon erspäht Hüon bei ihrer Muhme die Gelegenheit zu Rezias Rettung.

Mit einem reizvollen Freudenausbruch *(hier von einem glänzenden Terzenlauf der Klarinetten eröffnet)* beginnt der

Duettino.

kleine Duettsatz Rezias und Fatimes:
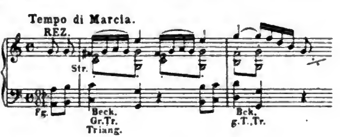


XIII. Auftritt.
Tempo di Marcia.

welcher durch das Erscheinen der Sklavinnen, die sich aus dem Garten zur Ruhe begeben, und der Harems-

wache, welche die Posten an den Eingängen aufstellt, unterbrochen wird.

Rezias Erwartungsfreude giebt sich in jubelnden Tonläufen kund, die zu der eigenartigen Marschmusik der Wächter und Sklavinnen einen fesselnden Gegensatz bilden:



Ein rhythmisch scharfer, düsterer Huldigungschor von fein charakterisirter orientalischer Ortsfärbung:

II. Aufzug, I. Auftritt 7. Chor.
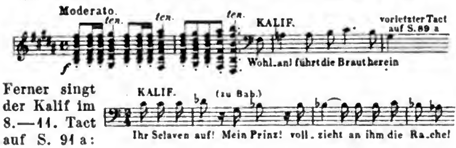
Allegro feroce, ma pesante.

begrüsst den Kalifen, welcher Rezia kommen lässt, um ihre Hand mit derjenigen des links von seinem Thron stehenden Prinzen Babekan zu verbinden, als Hüon hereinstürzt, den Prinzen erschlägt, durch das Zauberhorn alle in Regungslosigkeit versetzt und die geliebte Rezia mit sich führt.

II. Auftritt. Rec. (W.) 8. Allegretto grazioso. Rec. (W.)

III. Auftritt.

In den Versen des Chors: »Fluch treff' den Ungläub'gen, der es wagt zu trotzen ihm (dem Kalifen), Wenn vom Palast er wehen sieht den Schatten und die Nacht« werden mit Schatten und Nacht »zwei schwarze Fahnen der Kalifen aus dem Stamme der Abassiden« bezeichnet. Falls die Bühnen, um die unbedeutende Gesangsrolle Babekans zu ersparen, diesen zur stummen Person machen wollen, ist S. 89a der Partitur folgendermaassen einzurichten: Tact 1—7 bleiben, es folgt:



Ferner singt der Kalif im 8.—11. Tact auf S. 91 a:

Jetzt wäre des grossen Karl sonderbares Begehren erfüllt. Doch Oberon hat dem Liebespaar nicht umsonst seinen Schutz gewährt, er verlangt noch ihre Bewährung in Noth und Gefahr, zu deren Herbeiführung die Heimreise den geeigneten Anlass giebt.

Verwandlung. IV. Auftritt. (9.) Rec. (W.) 9. (10.) Arietta.

Zunächst bringt in dem an des Kalifen Palast anstossenden Garten der brave Scherasmin eine Herzensangelegenheit mit Fatimen in Ordnung. Auf seine Frage, ob sie ihn lieben wolle, giebt ihm »Arabiens einsam Kind« in einer Ariette eine in Poesie und Musik gleich zartsinnige Antwort: »Gleich einem Blumenreis bin ich, Das auf der Woge schwimmt; Ein Weilchen, dann verliert es sich Und welkt, wie's ihm bestimmt. Doch wenn mich Freundes Hand Dem Wellenspiel entriss', Und trüge mich in fernes Land, Blüht' ich auf's Neu gewiss . . .« Sie stellt sogar das denkbarste Maass an Sanftmuth und Erkenntlichkeit gegen den etwaigen Gärtner in Aussicht.

Die Ariette wird mit einer schwermüthigen Violoncellphrase eingeleitet:



Im ersten »liebeleeren« Theil in Moll werden nur Streichinstrumente verwandt. Sobald Fatimens Gedanken sich dem »Freunde« zuwenden, ertönt ein zartes Holzbläsermotiv (Fl., Kl., Fag.):

V. Auftritt. Rec. (W.)



Doch Hüon, der mit Rezia herbeieilt, mahnt zur Flucht, als auch schon vier gartenhütende Saracenen ihnen den Weg versperren. Einer von ihnen reisst das Zauberhorn von Hüons Seite und stösst stark hinein, um Hülfe herbeizurufen. Der infolgedessen losbrechende Donner treibt ihn und seine Gefährten in die Flucht;

Oberon erscheint, nimmt Rezia das Versprechen der Treue ab und giebt allen die beruhigende Versicherung: »Was auch geschehe, Vergesset nicht, dass Oberon Als Freund verweilt in eurer Nähe!« und verwandelt die Landschaft vermittelst seines bereits erprobten Liliensceptersin den Hafen von Askalon, woselbst sich die Liebespaare zur Heimreise einschiffen sollen.

VI. Auftritt.

Nach einer kurzen Anfrage der beiden Männer und Erwiderung ihrer Gefährtinnen erklingt zu dem allgemeinen Ausruf: »An Bord!« das Fahrtmotiv (s. Ouverture). Das ganze Quartett zeichnet sich durch Innigkeit und Frische aus.

VII. Auftritt.
10. (11.) Quartett.
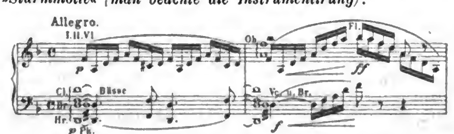
Die Gefahren, welche die Liebenden zu bestehen haben, beginnen mit einem Schiffbruch. Einen solchen zu veranlassen, beschwört Puck die Fluth- und Windgeister, die sich mit Humor der leichten Arbeit, »ein Boot zu schleudern an den Strand«, unterziehen.

Verwandlung.
VIII. Auftritt.
11. (12.) Solo und Chor.

Pucks Anrede an die Geister besteht aus einem kernigen, gebieterischen Andante marcato und einem beweglicheren und leichteren, auf das »Puckmotiv« der Ouverture gebauten Allegro pesante. Das Erscheinen und die Antwort der Geister:



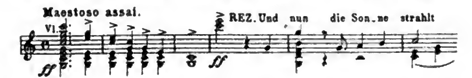
drückt das hastige Herbeihuschen der Geister anschaulich aus, und das Hervorbrechen und Nachlassen des Sturms mit dem »Sturmmotiv« (man beachte die Instrumentirung):



bildet eine grossartige Tonmalerei. Als musikalische Schilderung eine hervorragende Nummer!

IX. Auftritt. Rec. (W.) Das Boot, welches auf Pucks Befehl an den Strand geschleudert wird, ist dasselbe, in welchem Hüon mit seiner Geliebten zur Heimath zurückkehren wollte. Er erscheint, die ohnmächtige Rezia am Arm; sein kurzes 12. (12a.) Gebet. Rec. (W.) Gebet von innig elegischem Ausdruck (das nur von getheilten Bratschen und Violoncellen begleitet wird) findet Erhörung: sie schlägt die Augen auf. Um Hülfe zu X. Auftritt. suchen, lässt er sie allein: sie singt die grossartige 13. Scene u. Arie. »Ocean-Arie«.

Von der Bewunderung der Majestät des Oceans (Largo assai, recitativisch) wendet sie sich unwillkürlich zu der Erinnerung an des Meeres eben erst erlebte Furchtbarkeit (Allegro moderato, das oben mitgetheilte Sturmmotiv). Da durchbricht ein immer hellerer Schein das dichte Gewölk:



»Wolkenlos blickt nun die Sonne auf die Purpurwellen nieder, Ja, so kehrt der Held voll Wonne im Triumph zur Heimath wieder« (Andante maestoso, ma con moto, mit einem stolzen Trompetensolo beginnend):

Andante maestoso, ma con moto.

Der im Text nicht sehr anschaulich ausgedrückte Vergleich der in den Wellenschooss hinabsinkenden Sonne mit dem zur Heimath (eigentlich »zu seinem Zelt«) zurückkehrenden Helden wird klarer, wenn gesungen wird: »Wolkenlos s i n k t *nun die Sonne« . . . Ein andres Bild fesselt ihr Auge (Allegro, zuerst gestossene Holzbläser). Sie erkennt ein Schiff (Presto con fuoco), winkt mit ihrem Schleier, ruft ihrem Gatten Hüon zu, herbeizueilen, weil die Retter nahen (Freudemotiv der Ouverture). Das Presto bildet als Ausbruch überströmender Freude den Höhepunct der Arie, die wegen der Verschiedenartigkeit der in ihr angeregten Stimmungen, wegen des erforderlichen Stimmumfangs, der Geläufigkeit, der Kraft keine kleine Aufgabe*

an die Sängerin stellt. Die Worte: »O Hüon, mein Gatte!« müssen natürlich halb in die Coulisse gesungen werden, durch welche Hüon (zu Lande) davongeeilt ist, während ihr Winken dem vorbeisegelnden Schiffe gilt.

Statt der erwarteten Retter erscheint **Abdallah** mit Seeräubern (die Partie des Abdallah kann auch von **mehreren** Seeräubern gesungen werden, wodurch eine Rolle in Wegfall kommt). Der zurückkehrende Hüon wird verwundet und verliert die Besinnung, während Rezia aufs Schiff fortgeschleppt wird. Oberon erscheint und befiehlt dem Puck, den Hüon sieben Tage lang in Schlaf zu bannen und ihn dann in den Garten des Emirs von Tunis hinüberzuführen. Puck verwandelt die dürren Felsen in einen prächtigen Blumengarten. Der Mond geht auf, Meermädchen lassen ihr berühmtes Lied erklingen, Elfen, Feen, Waldnymphen, Wassergeister erscheinen, tanzen, gruppiren sich u. s. w.

XI. Auftritt.
14. Rec. (W.)
XII. Auftritt.
XIII. Auftritt.
14. (15.) Finale.
XIV. Auftritt.

Auch Fatime und Scherasmin sind dem Wellentode entronnen; der Schlossgärtner Ibrahim des Emirs von Tunis hat sie als Sklaven in seinen Dienst genommen. Das Schicksal, das sie der Freiheit beraubte, war nicht so grausam, sie von einander zu trennen. Fatimes Sorge um Rezias Schicksal weicht der Hoffnungsfreude, da ein Traum sie in ihr Heimathland versetzte *(Andante con moto)*, wo sie das Lied von der glücklichen Entführung der Zenab durch Jussuf vernahm *(Allegro)*.

III. Aufzug,
I. Auftritt.
Rec. (W.)
15. Arie.
(16. Lied bei W.)

Die Sylben: »al, al« sollen ein freudiges Lallen darstellen. Der Klang der heimischen Cither wird durch das Pizzicato der Str. nachgeahmt.

Scherasmin tritt auf, beide tauschen Jugenderinnerungen (Andante grazioso) und schöpfen bei aller Trübsal aus ihrem Beieinandersein Frohsinn und Lust (Allegro). Indess sie sich entfernen, zaubert Puck den schlummernden Hüon herbei, da überbringt ihm Fatime

II. Auftritt.
Rec. (W)
16. (17.) Duett.
III. Auftritt.
Rec. (W.)

IV. u. V. Auftritt. auch schon die Kunde, Rezia befinde sich im Harem des von ihrer Schönheit geblendeten Emirs. Auf Scherasmins Rath beschliesst Hüon, beim Emir als Gärtner

17. (18.) Terzettino. in Dienst zu treten. Sie vertrauen ihre Wünsche dem Höchsten an.

Das eigentliche Gebet beginnt bei Fatimes Worten:

(Allegro moderato.)

FAT. Unsicht - ba - rer, voll Macht und Licht

und kennzeichnet sich durch edle Empfindung nud feierlichen Klang (fast ausschliesslich Blasinstr.).

VI. Auftritt. Rec. (W.) **Der nächste Auftritt: der Emir Almansor, welcher Rezias Erscheinen ankündigt, ist überflüssig. Als Überleitung nehme man die letzten 3 Tacte des Recitativs.**

VII. Auftritt. 19. Cavatine. Rezia klagt in einer schwermüthigen Cavatine den Abendlüften ihren Kummer:

». . . . Kummer ist jetzt noch mein einziges Gut; Wie Peris von Duft, leb' von Thränen ich so. Und sei auch für andre wohl trübe ihr Quell« (richtiger: sein, des Kummers Quell d. h. die Ursache meines Kummers, meine Liebe, wie auch im Original sinngemäss steht: its tears d. h. the tears of the sorrow), »Mir ist er wie Geluns Gewässer so hell« (Grandaurs Textbearbeitung giebt hierzu die Erläuterung: »Das Wasser der Quelle Gelun wird seiner Klarheit halber das Wasser des Paradieses genannt«). Rezia ist — gleichsam — von der Geissel der Wüste, dem glühend heissen Wüstenwind Chamsin, so schwer getroffen, dass sie aller Hoffnung Valet gesagt und nur noch der Rückerinnerung an ihr einstiges Glück lebt. Ein etwas schwülstiger Text, dem Weber geschmackvoller Weise jedoch nur die Grundstimmung entnahm.

Rec. (W.) VIII. Auftritt. Almansor tritt zu der Bekümmerten; schon will er, da seine Bitte um Erhörung nichts fruchtet, befehlen, als ihm seine Gattin Roschana den Weg vertritt. Die Beleidigungen, die er ihr entgegengeschleudert, wecken in ihr

IX. Auftritt. den Durst nach Rache. Auf den mehr und mehr mondhellen Schauplatz eilt Fatime, welche von dem gleich nach ihr auftretenden Hüon die Nachricht erhält, dass ihn ein

bedeutungsvoller Blumenstrauss, der ihm »von ungeseh'ner Hand« vor die Füsse geworfen wurde, sowie eine auf ein Lorbeerblatt eingegrabene Schrift nach Sonnenuntergang zu einem Stelldichein durch die Thüre in der Myrtenlaube einladen. Fatime meint nicht anders, als dass Rezia die Spenderin dieses Strausses sei, Hüon entsendet sie, alles zur Flucht bereitzustellen und lässt seinem neu entflammten Frohmuth in einer Arie freien Lauf, in deren elegischem Mittelsatz er sich die jetzigen Qualen der Rezia vergegenwärtigt.

X. Auftritt. 19. (20.) Arie (W.)

Diese Arie ist von Wüllner der englischen Ausgabe entnommen und wird in der deutschen durch eine andre ersetzt. An kräftigem dramatischem Gehalt ist sie der letzteren überlegen und an rein musikalischer Bedeutung ist sie ihr mindestens ebenbürtig.

Nicht Rezia, sondern Roschana, allein, verschleiert, erwartet ihn; ihr Ansinnen, dass er den Almansor im Schlaf ermorden und als ihr Gatte den Thron von Tunis einnehmen möge, weist er entrüstet zurück. Sie wendet ein letztes Mittel an und versucht, durch den Tanz reichgeschmückter Sklavinnen, die ihm Wein darreichen, seine Sinne zu umgaukeln.

Verwandlung. XI. Auftritt. Rec. (W.) XII. Auftritt. 20. (21.) Chor u. Ballett.

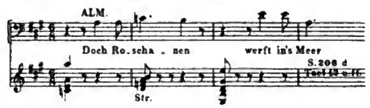
Seine nicht immer geschmackvollen Entgegnungen (»Nicht wohnt der Reiz noch der Freude Preis in der Buhlerin Hand, sei wie Schnee sie so weiss: Eher fürwahr mir die Hand behagt, die der Wurm im modrigen Grab benagt«) können durch einen 103 Tacte umfassenden Sprung, Part. S. 198, 4. Tact auf S. 206, 1. Tact verkürzt werden.

Hüon entreisst sich mit Gewalt den Umschlingungen der Frauen, als Almansor die Scene überrascht und ihn hinwegführen, die Roschana ins Meer werfen heisst.

XIII. Auftritt. Rec. (W.)

Im Rec. (W.) lässt sich Roschana noch zu einem Ausbruch ihres Hasses gegen Almansor herbei, der ihre Schuld weder zu beschönigen noch auch den Almansor einzuschüchtern

vormag. Wir schlagen folgende Veränderung und Kürzung vor: Part. S. 206b, nach dem 6. Tacte:



XIV. Auftritt. Rec. (W.)

Auf dem Platz vor des Emirs Palast wird ein Scheiterhaufen errichtet, von dem sich der über die Vorgänge bei Roschana noch uneingeweihte Scherasmin nichts Gutes verspricht. Da sieht er plötzlich das lang vermisste Zauberhorn am Baume schaukeln, er nimmt es an sich und eilt vergnügt von dannen.

XV. Auftritt.

Der XV. Auftr., Fatime und Scherasmin, berichtet Bekanntes: Sprung von Part. S. 206f vorletzter Tact (ausser Singstimme) ausschl. auf 206g viertletzter Tact.

XVI. Auftritt.

Indess naht Almansor mit Gefolge; noch versucht Rezia, von ihm die Begnadigung des Geliebten zu erlangen; der Tyrann bestimmt auch sie für den Verbrennungstod. Nach einer letzten Umarmung mit Hüon

XVII. Auftritt.

beschreiten beide den Holzstoss; schon ist der Befehl ertheilt, ihn zu entzünden, als der getreue Scherasmin

21. (22.) Finale Allegro.

hinter der Bühne das Horn erklingen lässt

Allegro.
Hr.

und dadurch die in unwillkürliche Tanzbewegung versetzten Tunesier davonjagt. Mit einer sanften Musik *(Fl. u. Cl.)* erscheinen Oberon und Titania. Der Elfenkönig dankt dem treuen Paar für seine Standhaftigkeit und verheisst ihm *(während oft ertönende Flöten- und Klarinettenarpeggien ein frohes Davoneilen andeuten)* glückliche Heimkehr. Sogleich verwandelt sich, während ein theilweise von der Ouverture her bekannter Marsch *(vgl. Ouverture,*

XVIII. Auftritt. Allegro furioso. Allo. maestoso. Marcia maestoso.

Marschmotiv) einsetzt, die Scene in Karls des Grossen Thronsaal. Der König und seine Edeln ziehen auf; Hüon berichtet kniend die Lösung seines Versprechens und erntet nebst der Hand der treuen Rezia die Huldigungen aller Anwesenden.

XIX. Auftritt.



Der Oberon erreicht den Freischütz und die Euryanthe weder an Ursprünglichkeit der Erfindung noch an dramatischer Kraft des Ausdrucks. Den Komponisten liess der Text im Stich, der an die Stelle psychologischer Entwickelung das Eingreifen des Geisterfürsten setzt und so die handelnden Personen zum überwiegenden Theil zu dessen Marionetten stempelt. Immerhin ist der Meister nirgends zu verkennen, von einzelnen hervorragenden Schönheiten ganz abgesehen. Als neues Element tritt hier die musikalische Schilderung der zarten Luftgestalten des Elfenreichs zu Tage. Eine prächtige Ausstattung ist die erste Lebensbedingung dieser Märchenoper.



c. Heinrich Marschner,

geboren 16. August 1796 in Zittau, gestorben 14. December 1861 in Hannover, zuerst Student der Rechte in Leipzig, wandte sich der Musik zu und schrieb eine unter C. M. v. Weber in Dresden 1820 nicht ohne Erfolg aufgeführte Oper »Heinrich IV. und d'Aubigné«. Von 1824—26 unter Weber Musikdirector an der Dresdner Hofoper, ging er 1827 als Theaterkapellmeister nach Leipzig, woselbst er am 28. März 1828 den Vampyr, im December 1829 Templer und Jüdin, beide Opern mit grösstem Erfolg, zur Aufführung brachte. Zu beiden Opern dichtete sein Schwager Wohlbrück den Text. Nachdem er 1831 als Hofkapellmeister nach Hannover gekommen war, in welcher Stellung er bis 1859 verblieb, komponirte er den ihm anonym zugesandten Text Hans Heiling, als dessen Dichter sich später Eduard Devrient, damals Berliner Hofopernsänger, bekannte.

Hätte Marschner den hohen Flug, den er in diesen drei Opern nimmt und der sich von der einen zur andern durchaus in aufsteigender Richtung vollzieht, weiter innezuhalten vermocht, hätte er mit der Selbsterkenntniss, welche das Zeichen eines grossen Genies bildet, den wirklich genialen Kern seiner Schöpferkraft mehr und mehr herausgearbeitet und gekräftigt, er wäre der Grössten Einer geworden, während er jetzt, in Einzelheiten unübertrefflich, im Ganzen auf Webers und, wiewohl in geringerem Grade; auch auf Spohrs Gefolgschaft zu verweisen ist.



1.

Der Vampyr.

Grosse romantische Oper in zwei Aufzügen.

Text von W. A. Wohlbrück, Musik von Dr. H. Marschner*).

Eine der düstersten Volkssagen lieferte dem Textdichter des Vampyr den Stoff. Man denkt unwillkürlich an die schaurige Schilderung der Strafe der Meineidigen, welche in den Sagen unserer Väter, in der Edda entrollt wird (Völuspa, die Kunde der Wala, in H. v. Wolzogens Übersetzung, Reclams Universal-Bibliothek, S. 151):

»Einen Saal seh' ich ferne der Sonne stehen,
das Thor gegen Norden, am Todtenstrand;
dem trieft durch die Fenster in Tropfen der Eiter;
denn Schlangenrücken umschlingen den Raum.
Dort treibt er im Osten durch Eiterthale,
mit Schlamm und Schwertern, der Schlingerstrom:
da seh ich sie waden durch sumpfdicke Wogen,
die Männer, die Meineid und Mord verübt
und zur Untreu' verleitet des Andern Geliebte;
da saugt und frisst an entseelten Leichen
der wölfische Neidhagen.«

Unserm Text zufolge war der Eidbrüchige verdammt, nach seinem Tode umzugehen und das Blut derer, die ihm am theuersten waren, zu saugen: »Bei deinem Leben hatt'st du geschworen: was durch dich lebt, ist durch dich verloren!« Erst dann gehörte er vollends der Hölle an. Doch gab es Bedingungen, unter denen

*) Die Orchesterpartituren der Marschnerschen Opern sind nur abschriftlich vorhanden. Zur Einsicht in den Dialog, der in den Partituren fehlt, dienten die freundlichst zur Verfügung gestellten Soufflir-Klavierauszüge des Kölner Stadttheaters. Die Klavierauszüge sind bei Fr. Hofmeister in Leipzig erschienen.

sie ihn für eine Frist wieder herausgab: »wenn er seinen Schwur erfüllet, wenn bis künft'ge Mitternacht« (von der vorhergehenden Mitternacht an gerechnet) »er drei Opfer uns gebracht: für drei Bräute zart und rein soll dem Vampyr ein Jahr bewilligt sein«. Der Vampyr war, sobald er verwundet wurde, in Gefahr, sein Leben wieder zu verlieren, falls es ihm nicht gelang, sein Angesicht den vollen Strahlen des Mondes auszusetzen und aus ihnen neue Lebenskraft zu saugen.

Ouverture.

In der Ouverture bekämpfen sich die böse Gewalt, die den Menschen ins Verderben ziehen will und die durch den Anfang:

Allegro con fuoco.

sowie durch das in der Oper mehrmals wiederkehrende, dem Anfang des zweiten Aufzuges des Parsifal stimmungsverwandte, verzweiflungsvoll klagende Motiv charakterisirt wird:
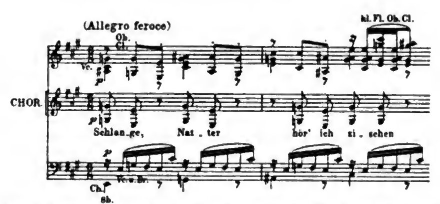
sowie andererseits die aufopferungsvolle treue Liebe mit dem aus dem Duett 19 entnommenen Motiv:

Nach einem fugirten Durchführungssatz, welcher das Vorbild der Euryanthen-Ouverture erkennen lässt, tönt das Liebesmotiv triumphirend aus.

I. Aufzug. I. Auftritt. 1. Introduction.

In einer »starren Wildniss« sammeln sich bei Mondenschein um Mitternacht Hexen, Geister, Teufelsfratzen; sie erwarten ihren Meister unter wüsten Verschlingungen und spukhaften Tänzen.

Sogar die Tonart der Wolfsschlucht, Fis-moll, hat der Komponist beibehalten. Im Übrigen steht er in der Ausmalung des Grauenhaften um Nichts hinter seinem Vorbilde Weber zurück, wofür nur ein Beispiel angeführt sei:



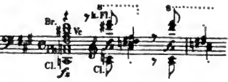
Durch häufige Führung der Singstimmen im Einklang wird der Chor durchdringend und einschneidend.

Melodram.

Mit Donner und Blitz, und während sich ein gelbrother Schein über das Theater ausbreitet, der das Mondlicht verdunkelt, erscheint der Meister der Hölle, Lord Ruthven an der Hand führend. Er erlaubt ihm noch ein Jahr auf der Erde zu wandeln, wenn er bis Mitternacht drei Bräute der Hölle zuführt, was zu erfüllen Ruthven schwört.

Andante sostenuto.

Nach den Worten des Meisters: »Für drei Bräute zart und rein« wird die düstere Färbung des Orchesters (Ob., geth. Vc. und Br., Pk. trem.) plötzlich durch zwei Schreie der kl. Fl. und Kl. unterbrochen, die eine neue Abart des Höllengelächters im Freischütz bilden und durch die ganze Oper an passenden Stellen wiederkehren:



Schon naht die erste der Bräute (die Ruthven, der eben jetzt von der Erde für immer zur Hölle fahren sollte, in der Voraussicht der Erlangung neuer Frist schon vorher für seine Liebe gewonnen hat), und mit einem gespenstig leisen Chor schlüpfen die Nachtgestalten in ihre Schlupfwinkel zurück.
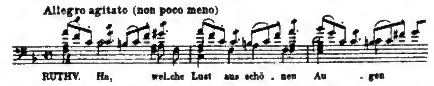
Allegro molto.

Ein Sprung lässt sich von Tact 37, 2. Viertel, bis Tact 98, 1. Viertel anbringen.
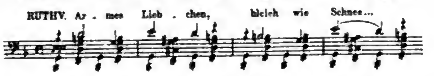
II. Auftritt.
2. Rec. u. Arie.

Jetzt könnte der Vampyr die furchtbaren Seelenqualen schildern, die ihn ergreifen, wenn er gegen seine bessere Einsicht von dem grausigen Durst nach dem Blute seiner Opfer befallen wird; im Gegentheil deckt er seine viehische Mordlust in höhnischer Vergegenwärtigung der Verführten schonungslos auf. Solche Worte, solche Herzensergiessungen, die fortdauernd im Zuschauer Widerwärtigkeit und Abscheu erzeugen, müssen als ein Missgriff bezeichnet werden. Könnten sie durch andre ersetzt werden, die nur eine einzige menschliche Seite im Vampyr erklingen liessen, wie es der Scene mit Aubry (14) nachgerühmt werden darf, so wäre ein wunder Punct der Oper beseitigt.
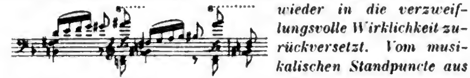
Nur theilweise vermag die Musik hier lindernd einzutreten und die Aufmerksamkeit von den Worten auf deren musikalische Einkleidung abzulenken. Nach kurzem Anklingen des ruhelosen Motivs, das schon im Hauptsatz der Ouverture erschien, erhält die Mordlust eine fast zu milde Färbung:



die aber verschwindet, sobald Ruthven das Stöhnen der Gemordeten ausmalt. Nur in der ziemlich ausgedehnten Gesangsstelle:



überwiegt das Mitleid über seinen Spott. Kaum denkt er der Tage, wo er noch nicht fühllos gegen den Schmerz war, als ihn der Hölle Gelächter, das aus dem Orchester schallt:



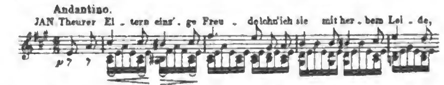
wieder in die verzweiflungsvolle Wirklichkeit zurückversetzt. Vom musikalischen Standpuncte aus

bildet die Arie eine wild zerrissene, aber packende Seelenschilderung.

Das erste Opfer ist J a n t h e, Berkleys Tochter, die ihren Eltern mitten unter den Vorbereitungen zum Empfange eines Freiers in der Nacht entronnen ist. Angst und Beschämung verkümmern ihr die Freude des Wiedersehens (*der langsame Satz des Duetts, Andantino, trägt dieser Mischempfindung namentlich im Anfang Rechnung*):

III., IV. Auftritt.
Dialog.

3. Duett.



bis Ruthvens Zärtlichkeit (*im Allegro con brio*) all ihre Skrupel verstummen macht.

In dem Seitensatze des schnellen Theils kehrt die obige Triolenfigur aus Ruthvens Arie: »Ha, welche Lust«, mit einem düstern Vorhalt in den Violoncellen versehen, zur Bezeichnung des ersten unheimlichen Eindrucks, den Ruthven auf Janthe hervorgebracht, wieder. Das ganze Duett lehnt sich namentlich in den Gesangspassagen stark an Weber an.

Hinter der Bühne ertönen Hornrufe (*die aufsteigende Ob. und Fl. deuten auf Janthes Angst*):





und während Ruthven und Janthe in die Höhle enteilen, kommt B e r k l e y mit Jägern und Dienern mit Fackeln, um seine Tochter zu suchen. Er macht die Entdeckung, dass es die berüchtige Vampyrhöhle ist, vor der er sich befindet; schon will er den verrufenen Ort verlassen, als Janthes fürchterliches Hilfsgeschrei und Ruthvens Hohnlachen aus

V. Auftritt.
4. Chor mit Soli.

dem Innern der Höhle erschallen. Seine Begleiter schleppen den Mörder herbei, Berkley stösst ihm das Schwert in die Brust und will in die Höhle dringen, als ihm schon sein Diener mit der erschütternden Kunde entgegenkommt: »Brust und Nacken deiner Tochter sind voll Blut: gift'ger Zähne Spuren verrathen das Entsetzliche, sie ward zum Opfer dem Vampyr.« Alle wenden sich mit Entsetzen von Ruthven ab und stürzen davon.
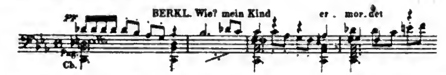
VI. Auftritt.

Richtiger wird die Leiche der Janthe von den übrigen Dienern Berkleys aus der Höhle gebracht und in des Vaters Behausung hinweggetragen.

Der ziemlich ausgeführte, an Webers Jägerchöre anklingende Chorsatz beginnt mit dem durchgehends verwandten Motiv:

Allegro.

Nach Berkleys Worten wird er kurz wiederholt, sodass sich bis hierher eine symmetrische Form ergiebt. Was folgt, ist der Form nach ganz an die Poesie angelehnt, ohne desswegen irgendwie zerrissen zu werden und ist ebenso wie Berkleys erste Worte durchaus bewundernswerth. Des Vaters Jammer über die Todesnachricht vermischt sich mit dem Entsetzen über die That in den düstern Tacten:
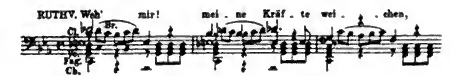


(Ein Sprung in den Worten des Dieners darf nicht mit dem ersten, sondern erst mit dem fünften Tact beginnen und geht bis zum zwölften Tact einschliesslich.)

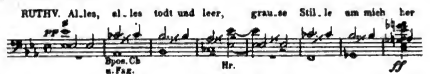
VII. Auftritt.

Noch regt sich in Ruthven das Leben, doch er liegt im Thal und im Dunkel; wird er die Höhe und mit ihr den rettenden Mondschein erreichen?

Das Motiv des Chors erscheint hier in einer Umbildung und Färbung, welche düsterste Trostlosigkeit ausdrückt:



Auch die Tacte:



mit dem nachfolgenden Höllengelächter sind meisterhaft in der Farbe getroffen.

Da tritt *(mit den durch ihre Einfachheit und hellere, wenn auch noch bange Färbung hervorstechenden Tacten):* Sir Aubry, ein armer Edelmann, auf. Er hat sich verirrt und ist nicht wenig erstaunt, in dem scheinbar Verendeten seinen einstigen Lebensretter Ruthven wiederzufinden. Die Dankbarkeit nöthigt ihn, den ihm von Ruthven abverlangten fürchterlichen Schwur der Verschwiegenheit über alles, was er von ihm »weiss oder erfahren oder auch nur ahnen mag« zu leisten und ihn langsam auf die mondbeschienene Höhe zu geleiten. Aubry ahnt, wen er vor sich hat und »entflieht mit Entsetzen von der Scene«, indess Ruthvens bisher starre Gesichtszüge sich immer mehr beleben und er schliesslich ganz aufgerichtet dasteht.

VIII. Auftritt.
Dialog.
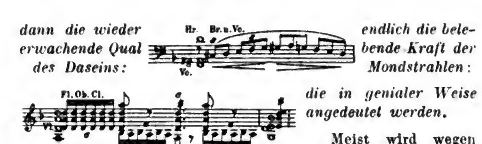
5. Sostenuto.

Der schauerliche Vorgang, der dadurch noch gespensterhafter wirkt, dass Ruthven an den meisten Bühnen in starrer Körperhaltung vom Mond gleichsam emporgerichtet wird, erhält erst durch die Musik seine ganze Eindrucksfähigkeit. Zuerst ist es die Mattigkeit des Todes:



dann die wieder erwachende Qual des Daseins:

endlich die belebende Kraft der Mondstrahlen:



die in genialer Weise angedeutet werden.

Meist wird wegen der Schwierigkeit eines schnellen Dekorationswechsels hier der zweite Aufzug begonnen.
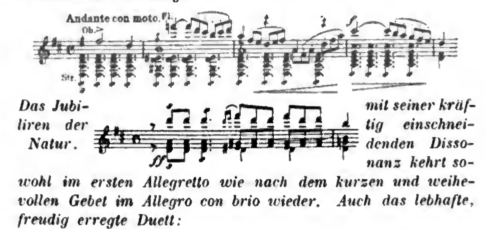
Verwandlung.
IX. Auftritt

6. Scene u. Arie.
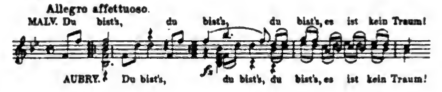
Die helle Frühlingssonne scheint in die Fenster des Schlosses Sir Davenauts. Seiner Tochter ist die Kunde geworden, dass Aubry, mit dem sie ohne Vorwissen ihres Vaters seid ihrer Kindheit durch innige Zuneigung verbunden ist, zurückkehrt. Sie sieht ihn sich dem Schlosse nähern, eilt ihm entgegen, er erscheint, und Worte reinster Liebe und freudigsten Entzückens strömen von ihren Lippen.

X. Auftritt.
7. Duett.

Der Anfang der Scene Malwinens enthält in den Soloblasinstrumenten (Ob., Fl., Kl.) eine zartsinnige Schilderung des erwachenden Frühlings:



Das Jubiliren der Natur. mit seiner kräftig einschneidenden Dissonanz kehrt sowohl im ersten Allegretto wie nach dem kurzen und weihevollen Gebet im Allegro con brio wieder. Auch das lebhafte, freudig erregte Duett:



ist, wie die Arie, symmetrisch in der Form und mit einem langsameren Mittelsatze, der die Rückerinnerung an die Trennungszeit zum Gegenstande hat, versehen. Überall ist Webers Vorbild wahrzunehmen; doch entschädigen Frische und Natürlichkeit der Erfindung, sowie strotzende Farben der Instrumentation für die mangelnde Selbständigkeit.

Dialog.
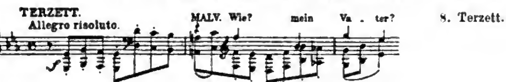
Heute, an ihrem Geburtstage, will endlich Malvina ihrem Vater das Geheimniss ihrer Liebe anvertrauen: sie hofft ihn um so geneigter zur Einwilligung in ihren Bund mit Aubry zu finden, als dieser ihm durch die Niederschlagung fremder Ansprüche auf die Grafschaft Shelburn einen wichtigen Dienst erwiesen hat. Wirklich lässt des alten Davenauts Begrüssung an Herzlichkeit nichts zu wünschen. Leider schneidet er jeden Versuch der geplanten Eröffnung Malvinens durch die Mittheilung ab, er habe ihr in Earl (Graf) von Marsden einen Bräutigam erkoren.

XI. Auftritt.

In England richtet sich bekanntlich der Name der Adelsfamilien nach dem Besitzthum, das sie haben. Wie wir im zweiten Aufzuge erfahren, ist der frühere Graf von Marsden gestorben. Die Grafschaft Marsden fällt dadurch an den Bruder des Grafen, Lord Ruthven, der lange Zeit auf Reisen war, ohne Wissen der Leute gestorben ist und jetzt als Vampyr umgeht. Sein Erscheinen in Marsden genügt, um ihn von allen Seiten als den rechtmässigen Grafen von Marsden grüssen zu lassen. Nur Aubry, der längere Zeit entfernt war, weiss anfangs nichts davon, dass der jetzige Graf von Marsden und der frühere Lord Ruthven jetzt ein und dieselbe Person ist.

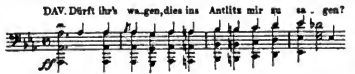
Diesen Bescheid hatte Malvina freilich nicht erwartet:

8. Terzett.



Ihre Überraschtheit wird vom Vater zuerst als Freude gedeutet. In einem *(an vielen Bühnen übergangenen, bei*

einigermassen sauberer Ausführung aber sehr wirksamen, dramatisch nicht unberechtigten) Larghetto suchen die Liebenden Fassung zu gewinnen, während der Alte die Vorzüge des Schwiegersohnes durchdenkt. Endlich entschliesst sich Malvina zum Bekenntniss, auch Aubry wirft sich ihm zu Füssen, doch in Davenaut regen sich nur Zorn und Ingrimm:

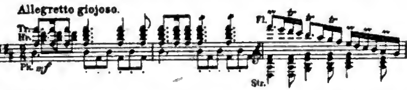


hartherzig weist er jeden Versuch, ihn in seinem Entschluss zu erschüttern, zurück, indess Malvina und Aubry ganz der Verzweiflung anheimfallen.

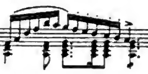
Dies Terzett, welches beim Einsetzen der Trompeten, die des Grafen von Marsden Ankunft verkündigen, schliesst — die folgenden Tacte mit Georgs Ankündigung sind nur Überleitung — ist lebhaft und charakterisirt treffend das Liebespaar im Unterschiede zu dem starrköpfigen Davenaut; nur im Bewegungscharakter ist es nach dem Larghetto etwas eintönig. Es möchte sich empfehlen, die weicheren Stellen: »Ach, seit meiner Kindheit Tagen«, sowie den E-dur-Satz etwas ruhiger zu nehmen. Von Kürzungen ist nur die von 45 Tacten vor dem E-dur zulässig.

XII. Auftritt.
9. Finale.
Allegretto giojoso.

Landleute nahen in frohem festlichem Aufzuge und feiern Malvinens Geburtsfest mit Gesang und Tanz:



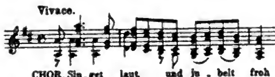
XIII. Auftritt.



Georg, Davenauts Diener, kündigt das Erscheinen des Grafen von Marsden an der Hand Davenauts, der ihm entgegengegangen, an und

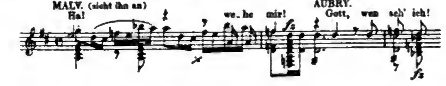
Vivace.

heisst den Chor das Heilslied auf das Haus Davenaut anstimmen:



Der Anblick des unheimlichen Gastes erfüllt die ahnungsvolle Malvine und noch mehr Aubry, der den Vampyr wiedererkennt (*auf den Schlag beim ersten fz in Orchester*), mit Entsetzen:

Meno messo.



Aubry: Seh' ich recht, Du bist Lord Ruthven? Ruthven (ruhig): Nein Sir! Ruthven ist mein Bruder, der auf Reisen schon seit Jahren auf dem festen Lande ist, lieb ist mir es zu erfahren, was ihr etwa von ihm wisst! Mit dieser Lüge kann Ruthven bei Aubry Glauben finden, der von dem Ableben des früheren Grafen Marsden noch keine Kenntniss hat, nicht aber bei den Übrigen, die ja überdies wissen, dass der Lord Ruthven und der neue Graf dieselbe Person bildet. Desswegen muss Ruthven seine Erwiederung an Aubry mit halblauter Stimme richten. (Wahrscheinlich waltet ein Versehen des Textdichters vor, das aber auf diese Weise verdeckt werden kann). Auf Aubrys Entgegnung folgt in der Regel sogleich das Recitativ (Davenaut: Nun Malvina u. s. w.), sodass das ganze etwas schwerfällige Ensemble wegbleibt.

Ruthven bietet alle Galanterie auf (*während das Orchester wieder das aus seiner Arie bekannte Verführungsmotiv erklingen lässt*), einen freundlichen Blick von Malvina zu erringen, und nur um so zuverlässiger wird er dadurch von Aubry in seiner wahren Gestalt erkannt. Immer wieder dringt dieser auf ihn ein, um ihn von seinem scheusslichen Vorhaben abzubringen. Mit unheimlicher Starrheit erinnert ihn Ruthven (*nur von 2 Posaunen in Octaven begleitet*):

RUTHV. Still! Ge.denk' an dei.nen Schwur
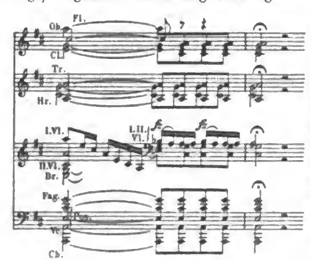
pp

Nach einem (*nicht sehr angebrachten und darum überall*

Andantino con moto.

erheblich gekürzten) Ensemble ordnet Davenaut die Hochzeitsfeier noch am selben Tage an, der Chor lässt sein »Heil!« erschallen und jeder ist mit seinen Gedanken beschäftigt. Der Vorhang fällt.

Dies Finale baut sich musikalisch in recht wirksamer Steigerung auf, während es die Handlung vollkommen in der Schwebe hält. Was zunächst das Andantino anbetrifft, so schlagen wir vor, es auszulassen, und an den Tact, welcher der dritten Mahnung Ruthvens: »Still gedenk an deinen Schwur« folgt, folgende Überleitung anzufügen:



Jetzt geht es sogleich nach dem $^{9}/_{8}$ Tact beim C-Vivace weiter. Selbstverständlich dürfen die Singenden nicht unthätig das Fallen des Vorhanges erwarten. Davenaut muss zum Schluss im Begriff stehen, sich mit seiner Tochter und Ruthven — zur weiteren Besprechung der Hochzeitsfeier — hinweg zu begeben. Ruthven schiesst während des ganzen Ensembles Basiliskenblicke auf Aubry, der ganz abseits steht und nur aus Malvinens Anblick etwas Muth und Hoffnung schöpft. Diese, die dem Gebot des Vaters äusserlich nachzugeben scheint, zeigt doch soviel Widerwillen gegen Ruthven und beherzte Haltung, dass über ihre wahren Gesinnungen kein Zweifel bestehen bleibt.

II. Aufzug, I. Auftritt. 10. Introduction.

Die Landleute des Schlosses Marsden sind in ausgelassenster Fröhlichkeit. Des alten Perth Tochter Emmy soll sich mit Georg, dem Diener Davenauts verehelichen. Die Hochzeitsfeier ist auf den Abend verlegt, weil der Bräutigam noch auf dem Schlosse Davenauts beim Geburtstage des Fräuleins zu thun hat. Unterdess lassen sichs die Bauern bei Wein und Tanz trefflich behagen.

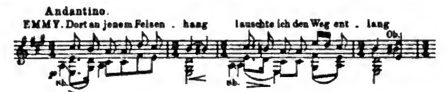
Nächst dem Gespensterhaften, Unheimlichen ist es das fröhliche Volkstreiben, in dessen musikalischer Schilderung der Komponist ein Meister ist. Er weiss volksthümlich zu sein, ohne ins Gewöhnliche und Verbrauchte zu fallen.

Dialog.

Weder Braut noch Bräutigam sind zu sehen und während hauptsächlich der weinselige alte Blunt mit seiner schwatzhaften Gattin Suse die Kosten der Unterhaltung trägt, erscheint wenigstens Emmy, halb in Thränen: »wenn beim frohen Hochzeitsfest mich der Bräut'gam warten lässt, soll mich das nicht traurig machen!«

II. Auftrttt.
11. Lied.

Eine rührende Anmuth und Lieblichkeit wohnt diesem Liede inne, das mit seinem Wechsel der Tactarten eine sehnende Erwartung ausdrückt, auch in der Instrumentation in den Grenzen zarter Schüchternheit bleibt (Str. ohne Cb., 2 Fl., 2 Ob.) und schon im Voraus den Schatten der Trauer auf Emmys liebliche Erscheinung wirft:
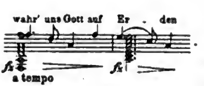


Die Erzählung Greens von der Ermordung Janthes durch einen Vampyr in der letzten Nacht giebt Emmy Gelegenheit, die Romanze vom Vampyr zu singen, in der sie als ein mit lebhafter Phantasie begabter, für mächtige Eindrücke leicht empfänglicher Charakter erscheint.

12. Romanze.

In Erfindung, Modulation, Klangfarbe ist die Romanze ein Meisterwerk; man beachte die Hauptstelle:



III. Auftritt.
Dialog.



Während der letzten Worte ist Ruthven unbemerkt herbeigekommen. Sein plötzlicher Gruss, sein todtenbleiches Gesicht erzeugen bei Allen anfangs ein Entsetzen, das er jedoch mit Freundlichkeit und Freigebigkeit schnell zu verscheuchen weiss, auch erkennt ihn Perth sogleich als den Bruder des verstorbenen gnädigen Herrn und als jetzigen Grafen Marsden. Er ist vom benachbarten Davenaut herbeigeeilt, um der Hochzeitsfeier der schönen Emmy beizuwohnen, in Wahrheit um bis Mitternacht ein drittes Opfer zu verführen. Während er die Räume seines Schlosses und seinen Weinkeller für die Hochzeit öffnen lässt, bleibt er mit Emmy allein zurück.

13. Terzett.

Seiner ungestümen Galanterie weicht sie zuerst mit zarter Koketterie aus:

13. TERZETT.
Allegretto quasi Andantino. EMMY.
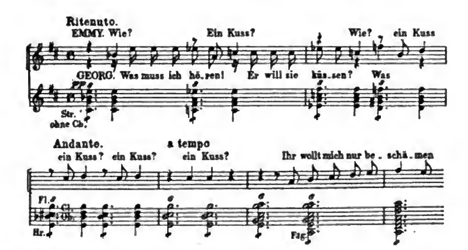


»um für Ernst es anzunehmen, was Euer Mund nur spricht.« Gleich darauf erscheint Georg im Hintergrund:

IV. Auftritt.
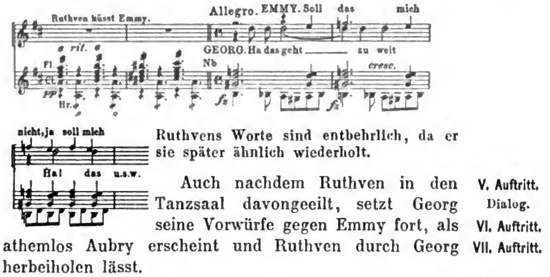
Seine freudige Erwartung weicht bald dem Unmuth, als er Ruthvens stets zunehmende Zärtlichkeit, wie Emmys stets vermindertes Widerstreben wahrnimmt.

Feinsinnig deutet die Musik Emmys Verschämtheit an, als Ruthven um einen Kuss bittet; sie zaudert, stockt, wie die Musik sich verlangsamt, endlich fällt sie wieder in ihre ersten Worte zurück, während die Musik in zarten Accorden der Holzbläser und Hörner Emmys heimliche Freude über solchen Triumph ihrer Schönheit weiter andeutet:



Er küsst sie und damit ist sie ihm verfallen. Erst nach einer Weile tritt Georg hervor.

Das ist ein Fehler, der durch einen kleinen Sprung leicht vermieden werden kann. Nach dem Kuss fallen die ersten 27 Tacte des Allegro aus (bei Nb.) und Georg, der sich nicht länger halten kann, tritt vor (in den ersten Tacten sind Emmys Worte ein wenig zu verändern):



nicht, ja soll mich
Ha! das u.s.w.
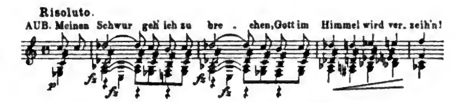
Ruthvens Worte sind entbehrlich, da er sie später ähnlich wiederholt.

Auch nachdem Ruthven in den Tanzsaal davongeeilt, setzt Georg seine Vorwürfe gegen Emmy fort, als athemlos Aubry erscheint und Ruthven durch Georg herbeiholen lässt.

V. Auftritt.
Dialog.
VI. Auftritt.
VII. Auftritt.
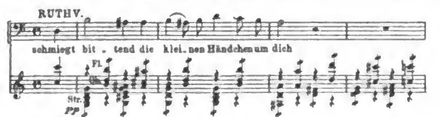
Er ist bereit, für die Rettung der Geliebten selbst zum Meineidigen zu werden:

VIII. Auftritt.
11. Grosse Scene.



Diese Stelle wird dadurch bedeutungsvoll, dass Ruthven sie später wiederholt, um die Strafen des Meineides zu schildern: »Nun gehst du, ein grausiger Leichnam, einher, bestimmt, dich vom Blute derer zu nähren, die dich am meisten lieben und ehren«. Auch in Aubrys Arie kehrt sie wieder.

Da enthüllt ihm Ruthven das Loos, das desjenigen harrt, der seinen Eid brach, wie er im Grab nicht Ruhe finden kann, wie er seine Theuersten morden muss und von ihnen verflucht wird. Das gellende Geschrei des Fluches verhallt und »ein liebliches Mädchen mit lockigem Haar«



Es ist das Töchterchen des Verdammten, beten will sie für ihn, »du möchtest gern schonen und kannst es doch nicht . . ., du musst es saugen, das theure Blut!« Ruthvens eigene Geschichte war es, die er ihm erzählt: »Jetzt geh' hin! und brich deinen Schwur!«

IX. Auftritt.
15. Arie.

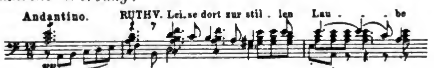
Nach diesem dramatisch-musikalischen Höhepunct, welcher zwar der zusammenhängenden musikalischen Form ermangelt, dafür aber im engsten Anschluss an die Poesie eine erschütternde Schilderungskraft entfaltet, bedeutet die sich anschliessende Arie des Aubry, der in zarten Tönen das lachende Einst und das trostlose Jetzt bedenkt, einen fühlbaren Abfall. Das Richtigste wäre, dass er die Arie vor der Scene mit Ruthven sänge, was ohne erhebliche Änderungen bewerkstelligt werden

könnte. Dann wäre auch eine werthvolle Fortführung der Spannung des Zuschauers für das nachfolgende Duett erreicht.
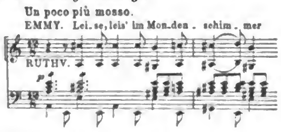
X. u. XI. Auftritt.
16. Duett.

Ruthven hat Emmy aus dem Tanzsaal zu locken gewusst, um in der verschwiegenen Stille des Gartens sein furchtbares Werk zu vollführen.
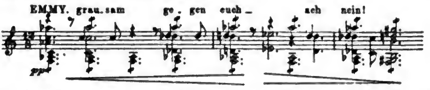
Die Mischung von Empfindungen widerstreitendster Art, Ruthvens Zärtlichkeit, die wie eine Zaubergewalt wirken muss, das in ihr heimlich grollende Verderben, die Arglosigkeit der leichtgläubigen Emmy, die strafbar wäre, wenn sie nicht der Verantwortlichkeit für ihre Handlungen ganz und gar beraubt wäre, dann die Grundstimmung einer berückenden Umgebung, deren Heimlichkeit, der Mondschein — alles dies ist vom Komponisten in einer ganz meisterhaften Weise in diesem Duett zusammengefasst. Die hauptsächlichsten Motive bilden Ruthvens Werbung:



und Emmys Zusage:



Gleich vorher ist Emmys Antwort auf seine Bitte: »Kannst du länger grausam sein?« bemerkenswerth. Das Orchester deutet die Liebessehnsucht, welche Emmys Herz durchschneidet, an:



Die Geigen werden während des ganzen Duetts gedämpft. Die Steigerungen vollziehen sich in der ersten Hälfte des Duetts gemäss dem mehr drängenden Charakter durch Fortschreitungen der einzelnen Phrasen um einen halben Ton, später

um einen Ton in die Höhe, ein Mittel, das in der neueren Musik so häufig angewandt worden ist.

Um die entsetzensvolle Spannung zum Schweigen zu bringen, welche das Verschwinden Ruthvens und der Emmy in der Laube auf den Zuschauer äussern muss, da dieser jeden Augenblick befürchtet, den Todesschrei der Gemordeten zu vernehmen, griff der Textdichter zu einem Mittel, das in der Hand jedes anderen Komponisten seine Wirkung verfehlt hätte, nur nicht bei Marschner, der hierdurch Gelegenheit fand, seinen zweiten Hauptvorzug zu entfalten und nach dem Grausigen das Fröhliche, nach dem Dämon den Spiessbürger zu zeichnen.

XII. Auftritt. 17. Trinklied und Quintett mit Chor.

Zuerst sind es die vier Saufkumpane Gadshill, Scroop, Green, Blunt, welche in dem bekannten Quartett dem Trinken zu jeder Jahreszeit das Wort reden. Dann kommt Blunts Frau, Suse, herbei und setzt erst ihrem Mann,

XIII. Auftritt. XIV. Auftritt.

dann den Übrigen den Kopf zurecht, während sich des Chors angesichts ihrer Zungenfertigkeit und Blunts Pantoffelheldenthums eine immer ausgelassenere Heiterkeit bemächtigt.

Blunts Urgemüthlichkeit:



würde jede Andere entwaffnen, nur nicht die keiflustige Suse, deren Redestrom sich ausser in ihrem Gesang in den I. Geigen ergiesst:

bis der ganze Chor sie mit dem gleichen Motiv übertrumpft:

CHOR.

Die-ses Schel-ten, die-ses La-chen, es ver-wirrt uns Al - le noch

XV. Auftritt. Dialog.

Das Fallen eines Schusses macht im Nu der Ausgelassenheit ein Ende, Georg kommt »eilig und verstört« und sagt zu Perth: »ach, eure Tochter ist ermordet, und ich, weh mir, erschoss den gnäd'gen Herrn«. Das Wichtigste, was wir erfahren, bildet seine Nebenbemerkung: »O, es war grässlich zu sehen, wie der M o n d i h m i n d a s b l e i c h e A n t l i t z s c h i e n, dessen starre Augen mich rächend anblickten«, weil wir daraus entnehmen, dass Ruthven wieder aufleben wird. Während alle knieend einen stimmungsvollen Trauerchor singen, wird Emmys Leiche langsam über die Bühne getragen.

18. Chor.

Verwandlung. (IV. Aufzug.) XVI. Auftritt. Dialog. 19. Duett.
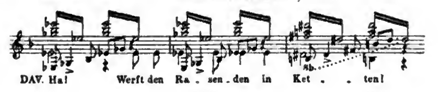
Aubry ist inzwischen wieder nach Davenaut zurückgeeilt, es gelingt ihm, Malvina zu sprechen. Ihr Flehen beim Vater war vergeblich, die Hochzeit ist vorbereitet, der Priester wartet. Seiner Verzweiflung tritt sie dennoch mit der Hoffnung auf Gottes Hülfe *(mit dem Motiv des Seitensatzes der Ouverture)* entgegen.

XVII. Auftritt. 20. Finale. Allegretto. Allegro moderato. Allegretto. Allegro.
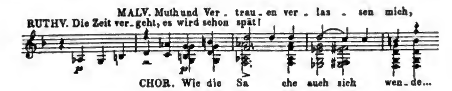
Trompeten verkünden die Ankunft der Hochzeitsschaar, die den Chor »Blumen und Blüthen« (9.) anstimmt. Verspätet, doch von Georgs Kugel vollkommen genesen, erscheint Ruthven und der Hochzeitszug setzt sich trotz des Flehens Malvinens unter den Klängen des früheren Chors in Bewegung. Da stürzt Aubry hervor: »Haltet ein! Nein, nimmermehr soll sie dein Opfer sein!« Der drohende Davenaut *(dessen Erregtheit sich in dem Motiv spiegelt):*

Allegro.
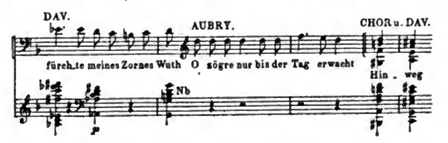
befiehlt nach einem neuen Einspruch Aubrys *(während der Rhythmus des Motivs nur noch heftiger im Basse weiterwühlt):*
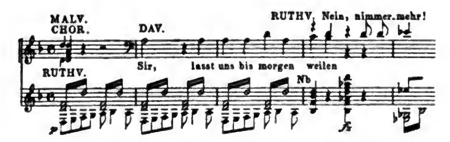


Doch Aubrys Verzweiflung giebt ihm und seinen Worten Kraft und Muth; inzwischen verstreicht für Ruthven die kostbare Zeit, er fühlt das Unheil nahen:



Hier pflegen ungeeignete Striche den musikalischen Zusammenhang zu zerreissen und Wichtiges mit Unwichtigem zu unterdrücken. So ist es sehr wichtig, dass nächst dem Chor auch der alte Davenaut sich erweicht, nachdem er zuerst vollkommen korrect gegen Ruthven gehandelt hat, indem er den lästigen Störer Aubry aus dem Saal verwies (besser, hinwegführen liess, weil Aubrys Leidenschaft durch die spätere Bewältigung der ihn hemmenden äusseren Gewalt um so mächtiger zu Tage tritt); ihm scheint Ruthvens Hast nicht ganz berechtigt, und erst als er auf seinen Vorschlag: »Sir, lasst uns bis morgen weilen!« von Ruthven die Antwort erhält: »Ihr gabt mir euer Wort, wollt ihr es ehrlos brechen?«, da befiehlt er die sofortige Trauung. Die Kürzung wird also etwa so lauten müssen (S. 229 des Klavierauszuges vom 2. Tacte an):



Bei Nb. fallen fort das 2., 3., 4. Viertel dieses Tactes, die 53 folgenden Tacte und das 1. Viertel des 54., Aubrys Partie wird, wie angegeben, verändert. Jetzt folgt, wie in der Partitur, das kurze Ensemble, während dessen Aubry abgeführt wird (s. das letzte Notenbeispiel, das hier einen Ton erhöht ist). Nach diesen 16 Tacten folgen 3 Tacte, zu denen Davenaut singt; bei Nb. fallen 32 Tacte aus, sodass die 3 Tacte mit dem Tact nach dem Sprunge lauten:



So setzt sich denn der Hochzeitszug mit einem Andante-Chorsatz in Bewegung. Als schon die Thüren der Kapelle geöffnet wurden, stürzt Aubry von Neuem herzu; sein rasender Schmerz lässt ihn das Letzte wagen, vergebens mahnt ihn Ruthven an den Schwur, indess immer stärkere Donnerschläge das Toben der Elemente verkünden, mit lauter Stimme ruft er: »dies Scheusal der Natur« — da schlägt es Eins und Ruthvens Frist ist verstrichen, zum Glück für Aubry, dessen Schwur nur auf 24 Stunden galt und der jetzt ohne Meineid fortfahren darf — »ist ein Vampyr!«

Andante.

Allegro furioso.

Ein Blitzstrahl vernichtet Ruthven und die geöffnete Erde verschlingt ihn. Langsam erwachen alle aus der Betäubung. Malvina findet zuerst ihre Worte wieder, sie gelten dem Höchsten *(nach dem Thema ihres Duetts mit Aubry* (19) *und Seitenthema der Ouverture),* und Davenaut fügt, bekümmert über sein Unrecht und froh über den glücklichen Ausgang, die Hände der Liebenden in einander.



2.

Der Templer und die Jüdin.

Grosse romantische Oper in drei Aufzügen.

Text von W. A. Wohlbrück, Musik von Dr. H. Marschner*).

(60. Werk).

Vorgeschichte. Richard Löwenherz, 1189—99 König von England, war zum Kampf gegen die Ungläubigen nach Palästina gezogen. Durch Zwiste und Eifersüchteleien mit den übrigen am dritten Kreuzzuge (1189—92) betheiligten Herrschern konnte er es trotz seines persönlichen Muthes und trotz vieler kühner Handstreiche zu keinem nachhaltigen Waffenerfolge im Kampf gegen die Ungläubigen bringen. Auf seinem Rückwege kam er durch Schiffbruch an die Küste des adriatischen Meeres und eilte verkleidet nach Deutschland. In Wien jedoch erkannt, wurde er auf Befehl des Herzogs Leopold von Österreich, dessen Fahne er bei der Eroberung von Acre in den Schmutz getreten hatte, dem Kaiser Heinrich VI. ausgeliefert, der ihm zürnte, weil er dem Fürsten von Tankred, des Kaisers Nebenbuhler um das Königreich Sardinien, Beistand geliehen hatte. Erst nach zweijähriger Gefangenschaft auf Schloss Dürrenstein wurde Richard gegen Erlegung eines Lösegelds von 150000 Mark Silber freigegeben. Sein in England zurückgebliebener Bruder Prinz Johann, der mit seiner Stellvertretung betraut war, suchte nur zu bald die Zügel der Herrschaft dauernd an sich zu reissen, mit hinlänglichem Erfolg, um dem König Richard eine offene Rückkehr in sein Land als nicht rathsam erscheinen und ihn erst im Geheimen die Stimmung seines Landes auskund-

*) Klavierauszug nach der zweiten Bearbeitung bei Friedrich Hofmeister in Leipzig.

schaften zu lassen, bevor er seine Königsrechte mit der Aussicht auf nachhaltige Wirkung geltend zu machen hoffen durfte.

Der Zeitpunct seiner Rückkehr 1194 bildet auch den unserer Oper, sowie den des ihr zu Grunde liegenden Romans Ivanhoe von Walter Scott. Der Operntext Wohlbrücks hat so viel Andeutungen und Ansätze aus dem Romane herübergenommen, dass die Oper eigentlich ohne die vollständigen Erläuterungen durch den Roman nicht verständlich ist. Hier seien nur diejenigen Angaben zusammengestellt, welche schlechterdings zur Klärung der Handlung vonnöthen sind.

England war seit der Schlacht bei Hastings (14. Oct. 1066) in zwei feindliche Parteien, die normännische und die sächsische gespalten. Während zu jener der grösste Theil der mit dem Normannenherzog Wilhelm dem Eroberer eingedrungenen und von ihm und seinen Nachfolgern in die Staatsämter und in die verfügbaren Lehen eingesetzten normännischen Adeligen, sowie einzelne Überläufer aus den angesessenen angelsächsischen Familien des Landes gehörten, umfasste die sächsische Partei die ganze Landbevölkerung und den freilich nach und nach verarmten und überall zurückgedrängten sächsischen Adel. Der Hass zwischen diesen Parteien, der auch durch den Übergang der Krone an das dem normännischen verwandte Haus Anjou oder Plantagenet (1154) keine Milderung erfuhr und der höchstens vor der Reckengestalt eines Richard Löwenherz Halt machte, kam nur desswegen nicht zum Ausbruch, weil es den Sachsen an einem thatkräftigen und klugen Führer fehlte.

Die Oper macht uns mit einem dieser grollenden sächsischen Edelleute, Cedric von Rotherwood, aus dem Geschlecht der Hereward, bekannt. Seiner Obhut war eine ebenso junge wie schöne Verwandte, seine

Mündel Rowena von Harrgottstandstade anvertraut, welche ihren Stammbaum bis auf den angelsächsischen König Alfred den Grossen (871—901) verfolgen konnte. Der durch seine Abstammung nächst ihr Hochgestellte unter den Sachsen war der (nur in der ersten Bearbeitung der Oper vorkommende) Athelstane von Coningsburgh. Mit diesem plante Cedric seine Mündel Rowena zu verbinden und so alles, was von legitimen sächsischen Ansprüchen auf die englische Krone vorhanden war, zu vereinigen. Wie sah er sich in seinen hochgehenden Hoffnungen durch die Wahrnehmung getäuscht, dass Rowena, zu einsichtig, um nach dem befestigten Throne der Plantagenets zu begehren, und statt ihre Zuneigung für Athelstane aufzusparen, sich durch eine innige und treu erwiderte Liebe zu Cedrics eigenem Sohn Wilfred hingezogen fühlte. Durch die Verstossung und Enterbung seines Sohnes hoffte er dieses Hinderniss seines Lieblingsplans für immer beseitigt zu haben. Doch Wilfred wusste sich dem jungen König Richard angenehm zn machen, er wurde von ihm mit der Baronie Ivanhoe belehnt, von der er alsbald, der englischen Sitte gemäss (s. Vampyr), seinen Namen annahm, und folgte dem Könige auch nach Palästina.

Doch Normannen und Sachsen, Hoch und Niedrig vergassen allen Hass und alle Unterschiede, wenn ein Turnier veranstaltet wurde. So wohnte denn Cedric nebst Athelstane und Rowena demjenigen in Ashby, einem der berühmtesten jener Zeit, bei. Unter den ständigen »Herausforderern« der Turniere jener Zeit befand sich der Tempelritter Brian de Bois-Guilbert. Schon war er auch in Ashby am ersten Tage Sieger geblieben, als noch in letzter Stunde ein Ritter erschien, der sich nicht nennen wollte und sich den spanischen Beinamen Desdichado, der Enterbte, beilegte. Das Unglaubliche ge-

schah, Guilbert ward aus dem Sattel gehoben und der Enterbte als Sieger ausgerufen. Aufgefordert nach Turniersitte, unter den anwesenden Damen diejenige auszuwählen, welche in dem glänzend ausgestatteten Pavillon bei dem Tags darauf folgenden Massenturnier als »Königin der Liebe und der Schönheit« thronen sollte, überreichte der Enterbte die ihm eingehändigte goldene Krone der Lady Rowena. Der Kampf neigte sich am nächsten Tage entschieden zu Ungunsten des Enterbten, schliesslich wurde er von drei Seiten, am heftigsten von Guilbert, angegriffen und schon konnte seine Niederlage als entschieden gelten, als ihm ein in eine schwarze Rüstung gekleideter Ritter, der wegen seiner bisherigen Lässigkeit vom Volke den Beinamen le noir fainéant, der schwarze Nichtsthuer, erhalten hatte, zu Hülfe kam und mit wenig Streichen die beiden Gegner ausser Guilbert kampfunfähig machte. Mit Guilbert wurde der Enterbte bald fertig, und so ward ihm auch diesmal der Sieg zugesprochen. Seiner Weigerung, sein Gesicht zu enthüllen, kamen die Turniermarschälle zuvor, indem sie seinen Helm lösten: Wilfred von Ivanhoe war es, den Cedric, Rowena, wie Prinz Johann und Guilbert erkannten, er war es, der sogleich schwerverwundet zu Boden sank. Den schwarzen Ritter wurde Niemand mehr gewahr, und als Cedric sich nach dem Schicksal seines Sohnes erkundigte, hiess es, Freunde hätten ihn hinweggeführt.

Noch sei der Geächteten gedacht, welche im ersten Aufzuge der Oper eine so grosse Rolle spielen: sie setzten sich zum Theil aus Bauern und Freisassen zusammen, welche durch die Gewaltthätigkeiten der Normannen um Hab und Gut gekommen, und durch die Verzweiflung dazu getrieben wurden, sich fortan von Wilderei und Raub zu nähren, zum Theil aus Leuten, die sich gegen die nicht selten harten und unbilligen Gesetze vergangen hatten,

zum geringsten Theil aus Verbrechern von Profession; fast alle aber waren sächsischer Abstammung. Diese Geächteten machten damals namentlich jede Reise durch den Wald zu einer gefahrvollen, obschon sie zwischen Normannen und ihren Stammesgenossen zu unterscheiden pflegten.

Ouverture.

Die Ouverture lässt aus den Accenten des Schmerzes und der Trauer das Sachsenlied:

Largo.

Allegro ma sempre più.

herraustönen, das aber sogleich von dem unheilvollen Wüthen des Templers (s. die Zweikampfscene, III. Aufzug, 18. Finale) verdrängt wird, aus welchem sich dann ein die Verzweiflung der Jüdin schilderndes Hauptmotiv:



entwickelt, das später (in Dur) zum Motiv der Freude umgewandelt wird. Das Seitenmotiv drückt ihre Hoffnung und Zuversicht auf den Erretter aus (vergl. II. Aufzug, 13. Finale):

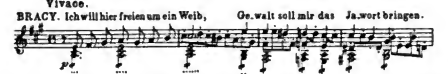
1. Introduction.
Allegro vivace.

Maurice de Bracy (der Anführer der Leibsöldlinge des Prinzen Johann) hat beim Turnier zu Ashby die schöne Lady Rowena gesehen und, da er ihre Hand im Guten nicht zu erlangen hoffen darf, beschliesst er, sich ihrer mit Gewalt zu bemächtigen. Er nimmt eine Anzahl seiner Leute zu sich, alle stecken sich in das grüne Jägerkleid der Geächteten, verhüllen ihre Gesichter durch Larven und erwarten im Walde den Reisetrupp Rowenas und Cedrics. Die schöne Jüdin Rebekka, Tochter des reichen Isaak von York darf sich gleichen Erfolges bei dem ebenso tapfern wie gewaltthätigen Tempelritter Brian de Bois-Guilbert rühmen, und da auch dieser nur

durch Gewalt und heimlich erlangen kann, was ihm die Gesetze seines Ordens und die damals unüberbrückbare Kluft zwischen der jüdischen und christlichen Religionsgemeinschaft vor den Augen der Welt verwehrte, so naht er sich mit seinen Reisigen in gleicher Verkleidung dem nämlichen Schauplatz.

Schon werden beide Schaaren handgemein, als sich ihre Führer an der Stimme erkennen und, da ihre Absicht einem verschiedenen Gegenstande gilt, sich zu gegenseitigem Beistande mit einander verbünden und im Waldesdickicht geeignete Schlupfwinkel aufsuchen.

Treffend ist in der Introduction die heimliche Geschäftigkeit, welche die Wegelagerer kennzeichnet, ausgedrückt. Zwei Hörner hinter der Bühne, welchen drei im Orchester antworten, erwecken die Vorstellung vom Wald- und Jagdleben, dem die Vermummten äusserlich, ihrer Jägerkleidung nach, zu huldigen scheinen. Dem Thema des Mittelsatzes (Vivace), in welchem die beiden Ritter ihr Vorhaben einander bekennen, wohnt eine gewisse Galanterie inne:



Die eilende, hastige Bewegung wird ruhiger und der Tonausdruck inniger, als Guilbert dem Freunde seine Geliebte nennt:



Nunmehr stimmen Alle in den ersten, etwas veränderten Chor wieder ein, wodurch eine symmetrische Form erzielt wird. Der ganze Satz ist frisch und lebendig.
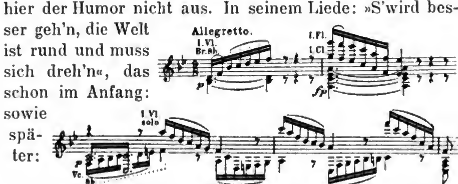
Trompeten hinter der Scene verkünden das Nahen Cedrics und seiner Mündel. Cedric ist übler Laune, da sich in den Stolz über den Sieg seines Sohnes Ivanhoe

Tempo di Marcia. Rec.

beim Turnier der Unmuth darüber mischt, dass eben dieser Sohn in unverminderter Treue zu Rowena hält und dass auch diese dem Geliebten ihrer Mädchenjahre nicht zu entsagen gewillt ist; Rowena aber hat in Folge der Halsstarrigkeit des alten Cedric, in Folge ihrer Ungewissheit über das Schicksal des im Turnier verwundeten Ivanhoe ebenso wenig Anlass zum Frohsinn, und nur dem Hausnarren Cedrics, dem lustigen Wamba, geht auch hier der Humor nicht aus. In seinem Liede: »S'wird besser geh'n, die Welt ist rund und muss sich dreh'n«, das schon im Anfang:

2. Lied des Narren.

sowie spä-ter:



den Auf- und Niedergang des Glücks versinnbildlicht, weiss er aus der Unbeständigkeit aller Dinge einen Trost in bösen Stunden zu schöpfen. Da naht Oswald, Cedrics Haushofmeister, mit der Schreckenskunde, dass ihnen von »verdächtigem Volke«, das bereits den Juden Isaak und seine Tochter Rebekka (sowie den kranken Ivanhoe) hinweggeschleppt habe, Gefahr drohe. Sofort sammelt Cedric seine Leute und unter Absingung des feurigen, kriegerischen Sachsenliedes (dessen Anfang bereits in der Ouverture erklang und dessen Schluss dem Preise der angelsächsischen Er-obe-rer gilt):

Allegro vivace (Rec.).

3. Schlachtlied der Sachsen.



ziehen die Männer den Wegelagerern entgegen.

Tief im Walde bei der einsamen Kapelle des heiligen Dunstan führt Bruder Tuck, der Einsiedler von Copmanhurst, von manchen Leuten »der Heilige« genannt, sein beschauliches Dasein.

Verwandlung.
Dialog.

Er muss wohl grade in Religionsübungen vertieft sein, sonst würde er dem schwarzen Ritter, welcher Einlass begehrt, schneller die Thür öffnen und nicht erst dessen Drohung, den Eingang zu erzwingen, abwarten. Doch ist er gastlich genug, den Ritter mit gedörrten Erbsen und einem Trunk aus St. Dunstan Quelle zu bewirthen, ein Mahl, das beiden so abscheulich mundet, dass Tuck es bald mit Wildpastete und Wein vertauscht, die »der fromme Forstaufseher bei ihm hinterlassen« habe. Der Wein löst die Zunge, und der heilige Mann lässt in einem jovialen Liede:

4. Lied mit Chor.

Allegro giusto.

Der Bar.füssler Mönch sei.ne Zel.le ver.liess, O.ra pro no.bis!

dessen fromme Zwischensätze »Ora pro nobis« seltsam mit dem sonst vorherrschenden weltlichen Ton kontrastiren, errathen, dass er in der Kunst des Waidwerks mindestens so bewandert ist, wie in der Gottesgelahrtheit. Während des dritten Verses wird er durch heftiges Pochen beunruhigt: es erscheint Locksley, Hauptmann der Geächteten, mit einer grossen Anzahl seiner Leute. Er bedarf der Hülfe des Bruders Tuck, um den von »einer Bande von Bösewichtern« gefangenen Cedric zu entsetzen und ist erfreut, im schwarzen Ritter, in welchem er den Entscheider des Sieges auf dem Turnier zu Ashby wiedererkennt, einen bereitwilligen Bundesgenossen zu finden.

Dialog.

Aus dem frommen Einsiedler wird in der vierten Strophe seines Liedes, in welches der Chor kräftig einstimmt, gar ein tapfrer Kriegsheld.

Lied (4. Strophe).

Verwandlung.
5. Rec.

Alle Gefangenen, Cedric, Rowena, Isaak, Rebekka und der kranke Ivanhoe werden von Bracy und Guilbert auf Bracys Burg gebracht. Der schönen Jüdin wird ein Thurmgemach angewiesen, von dem aus sie, auf Flucht sinnend, schaudernd einen Abgrund zu ihren Füssen gewahrt. Den stolzen Guilbert, der sie sogleich aufsucht und den sie zuerst für einen gewinnsüchtigen Räuber hält, will sie mit ihren Geschmeiden abfinden.

6. Grosse Scene und Duett mit Chören. Allegro feroce.

Animato.

Der Ritter giebt sich ihr zu erkennen: Liebe fordert er von ihr, doch nicht einmal gesetzmässige, da ihm sein Orden die Ehelosigkeit zur Pflicht macht. In einem dreistrophigen Liede wirbt der galante Templer um ihre Neigung.

Der Eingang des Liedes stimmt trefflich zu seiner Leichtherzigkeit und erinnert durch Rhythmik und Melodik an die Weisen der südlichen Nationen, deren Sitten und Temperament der Ritter sich auf seiner Kreuzfahrt zu eigen gemacht:

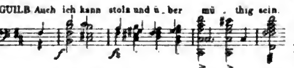




Guilbert wird bei Scott kurz und schlagend mit Cedrics Worten charakterisirt: »Ein in Gutem und Bösen wohlbekannter Mann. Es heisst, er ist tapfer wie der Wackerste seines Ordens, aber von ihren gewöhnlichen Lastern angesteckt: Stolz, Anmaassung, Grausamkeit und Wollust, ein hartherziger Gesell, der weder irdische Furcht noch Ehrfurcht vor dem Himmel kennt.«
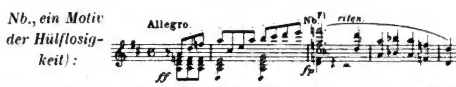
Rec.

Als sie ihn entrüstet abweist, wird er brutal:



Rebekka giebt ihre Ohnmacht in rührenden Tönen kund. *(Im Schluss des Recitativ; man beachte vorher den Eintritt der Fl. und Ob. bei*
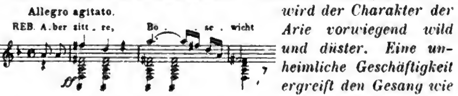
Nb., ein Motiv der Hülflosigkeit):



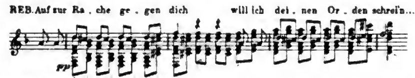
Arie.

Da entflammt eine düstere Racheaussicht in ihr die Hoffnung, von ihrem Verfolger freizukommen; sie ermisst ganz und gar die damalige verachtete Stellung ihrer Race, sie erkennt die untilgbare Schmach, die auf das Haupt des Tempelritters gehäuft sein würde, sobald es bekannt wäre, dass er sich mit der jüdischen Magd verging. Sie selbst will von Ort zu Ort eilen, um ihre eigne Schande und die noch grössere des Templers zu enthüllen.

In dieser Arie überwiegt mit Recht der pathetisch-deklamatorische über den gebundenen Gesang, wie auch das Orchester mehr abgerissene kleine Zwischensätze, als eine fortlaufende Entwicklung bevorzugt. Die Koloraturen sind angemessen. Nach einer kleinen Abweichung nach Dur, in welchem ein erstes Jauchzen über den sich ihr bietenden Ausweg losbricht:



wird der Charakter der Arie vorwiegend wild und düster. Eine unheimliche Geschäftigkeit ergreift den Gesang wie das Orchester:



während dieses später in dröhnenden Rhythmen auf ihren Racheschrei antwortet:
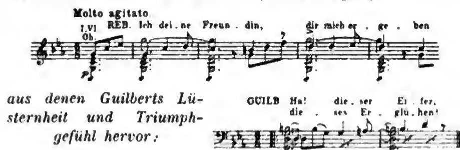
So an Ehr' und Ruhm befleckt,

Rec.

Höhnisch erwidert ihr der Ritter: »Laut, sehr laut muss deine Stimme ertönen, soll sie in diesen Mauern nicht verhallen«, er macht ihr den Vorschlag, dass sie Christin und seine »Freundin« werden möge.

An diesen Recitativsätzen im Besondern, an den voraufgegangenen im Allgemeinen lässt sich der durch Weber vollbrachte, von Marschner weiter ausgeführte Fortschritt in Bezug auf Abrundung und Eindringlichkeit des musikalischen Satzes überall nachweisen, und wenn auch Marschner nur selten sein grosses Vorbild übertrifft, so hält er sich hier doch zumeist auf der von jenem erreichten Höhe, und zwar ohne in irgend welche merkliche Nachahmung zu verfallen.

Molto agitato. *Aus Rebekkas Worten tönt die tiefe Demüthigung:*



aus denen Guilberts Lüsternheit und Triumphgefühl hervor:

Halb wahnsinnig vor dem Gedanken an den Verlust ihrer Ehre, ersieht sie in dem freiwilligen Tode das letzte Mittel, ihrem Peiniger zu entgehen. Sie eilt auf den Thurmvorsprung, von dem aus sie vorhin den Abgrund erblickte, und schickt sich an, hinabzuspringen; angesichts dieses verzweiflungsvollen Entschlusses beginnt der rauhherzige Guilbert zu wanken, er schwört ihr zu *(während das letzte Motiv wie höhnisch anklingt)*, ihr kein Leides thun zu wollen, und in seinen Schwur mischt sich eine Fürsorglichkeit, welche ihn für das Leben derjenigen, die er zur Befriedigung sinnlicher Triebe zu entwürdigen versuchte, zittern lässt und welche sich bis zum Gefühl der Liebe steigert, die zwar mehr aus verschmähter Eitelkeit und Bewunderung des Heldenmuths der Jüdin, denn aus inniger Zuneigung zu ihr entspringt, desswegen aber nicht minder leidenschaftlich ist, als die echte Liebe.

Allegro non troppo. In den Gesang der Beiden tönt von draussen das

Sachsenlied hinein, Normannen erfüllen das Gemach, um Guilbert die Kunde von dem Anrücken der Feinde, welche die Gefangenen befreien wollen, zu hinterbringen. Unter den Klängen des Normannenliedes stellt sich Guilbert an ihre Spitze.

Allegro vivace.

Dieses Lied:



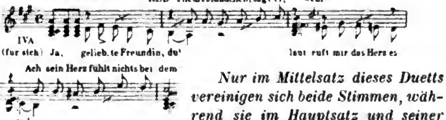
ist schwächlicher und äusserlicher, als das Sachsenlied, und entspricht dadurch dem Charakter der beiden Parteien in der Handlung.

Nach einem kurzen Gebet, in welches Rebekka neben ihrem Vater auch den kranken Ritter einschliesst, tritt dieser selbst auf. Ivanhoes zärtliche Dankbarkeit für die Pflegerin seiner Wunde weicht zuerst dem Entsetzen, als er hört, dass sie eine Jüdin ist; doch sobald sie ihm mittheilt, dass Cedric, wie Lady Rowena, die ihn gefangen gesehen hätten, von Theilnahme für ihn ergriffen gewesen seien, spricht er ihr innigen Dank aus: »O theures Mädchen, Segen auf dich nieder!«

Andante religioso.
Rec.

Doch Rebekka weiss, dass im Grunde seiner Seele die gleiche Abneigung gegen sie wohne, welche damals alle Christen gegen den verachteten und verfolgten Stamm erfüllte, sie weiss auch, dass er Rowena liebe, lässt er doch seine Hoffnung, dass diese Dame seines Herzens ihn befreien werde, deutlich genug verlauten:

7. Duett.



Nur im Mittelsatz dieses Duetts vereinigen sich beide Stimmen, während sie im Hauptsatz und seiner

verkürzten Wiederholung, wie im angegebenen Beispiel, einander ablösen. Als Tonstück ist dies Duett süsslich und bei Rebekka wenig charakteristisch; es klingt ein wenig an Spohr an.

8. Finale. Allegro ma non troppo.

Das neu erklingende Sachsenlied und ein immer stärkeres Kampfgeschrei hinter der Scene deutet auf das Toben des Kampfes im Schlosshof. Rebekka, die Ärztin des Genesenden, verbietet ihm, selbst den Verlauf des Gefechtes zu beobachten und eilt selbst hinweg, indem sie den Einwurf Ivanhoes über die Gefährlichkeit ihrer Schritte mit den bitteren Worten entkräftet:

REB. Ein Je-der wird sich vor der Ju-din scheu'n

un poco rit

Kaum ist sie verschwunden, als der schwarze Ritter erscheint, um Ivanhoe aus dem von Brand und Einsturz bedrohten Gebäude zu geleiten. Der Thurm fällt zusammen, man sieht den Schlosshof und die brennenden Trümmer des Schlosses, während das Normannenlied, dann das Sachsenlied ertönt und Rebekka verzweiflungsvoll durch die Trümmer irrt, um ihren Vater zu suchen.

Es ist zweckmässig, das Sachsenlied sogleich beim zweiten Einsatz beginnen zu lassen, sodass 55 Tacte fortfallen.

Rec.

Jetzt wird Guilbert sichtbar; so schlimm die Sachen um seine Partei stehen, die Geliebte will er nicht preisgeben. *(Mehrmals erscheint im Recitativ das finster ungestüme, später bei Nb. verlängerte Motiv):*

Molto agitato.

Ihre Bitte, ihren Vater und den kranken Ritter zu retten, weist er mit beleidigendem Hohn zurück und trägt die sich heftig Sträubende mit Gewalt hinweg. Das Gefecht kehrt auf die Bühne zurück, de Bracy fällt unter Cedrics Streichen und der Sieg der Sachsen ist entschieden. Locksley, der den

Triumph herbeigeführt, nimmt Rowenas, Cedrics, schliesslich auch des Narren Dank entgegen, weist aber jede Belohnung ab, und begiebt sich mit den Übrigen *(nach einem allzu gedehnten Schluss-Ensemble)* auf den Weg.

Presto.

II. Aufzug.

Cedric und Rowena werden unterdess von Locksley und seiner Schaar auf sichrem Pfade durch den Wald geleitet. Der aufgehenden Sonne schallt der frohe Gruss der Geächteten entgegen. *(Das heimliche Dämmern und das Glitzern des Morgenthaus im Morgenroth wird treffend in den Anfangstacten ausgedrückt)*[1]:

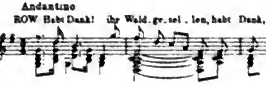
9. Introduction.



Lady Rowena, von glänzendem Gefolge, in welchem auch die Spielleute nicht fehlen, umgeben, nimmt mit lieblichem Gesange, der von den Übrigen sogleich zu einem empfindungsvollen kurzen Ensemble ausgedehnt wird, von ihren unverzagten Beschützern Abschied:

Un poco più mosso.

Andantino.



Auf des schwarzen Ritters Anstiften singt Bruder Tuck, an dem wir jetzt auch die galante Seite kennen lernen, sein frisches Lied von des Jägers Tagewerk, in welchem auch die Mägdelein als jagdbares Wild nicht vergessen sind:

Dialog.

10. Lied des Bruder Tuck mit Chor.

Con fuoco

Str.

Hr.

TUCK. Brüder, wacht, ha.bet Acht, Hörnerklang er.schallt'

Da bringt Ivanhoe dem ihm wohlbekannten schwarzen Ritter die Kunde, dass Herzog Salisbury mit einem tapfern Heere ausgezogen sei, um Richard Löwenherz, dessen Ankunft auf englischem Boden sich wie ein Lauffeuer verbreitet hat, zu suchen. Der schwarze Ritter öffnet sein Visir und giebt sich der freudig bewegten Schaar als König zu erkennen. Locksley, der mit seinem Anhang nur

Allegro.

Allegro con fuoco.

Un poco riten.

durch die Ungerechtigkeit des Prinzen Johann auf den Weg des Verbrechens getrieben worden ist, sowie Bruder Tuck, der auch jetzt nicht das Scherzen lassen kann und in die Weise des »Ora pro nobis« verfällt, flehen um

Rec.
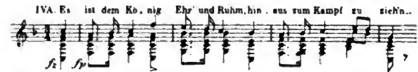
Gnade. Richard: »Nicht Eures Fehltritts, Eurer Treue nur will ich gedenken ... seid fortan Landsleute

Allegro vivace.
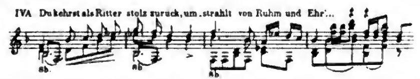
mir und wackere Unterthanen.« Der Chor leistet den Treueschwur *(mit annähernder Wiederholung des vorhergegangenen*

11. Arie mit Chor.

Begrüssungschores) und Ivanhoe empfiehlt dem König, nach den ruhmreichen Thaten des Krieges *(Hauptsatz der Arie):*



seinem Volke die Wohlthaten des Friedens zu gewähren *(Seitensatz):*



Unter Richards Führung ziehen alle begeistert von dannen.

Diese Arie mit ihrem leise anklingenden Polonaisenrhythmus und dem reichlichen Koloraturwerk erinnert stark an Spohrs Jessonda.

Die Erkennung des Königs, die am Schluss der Oper recht wirksam gewesen wäre, erfolgt zu früh und ohne rechten Anlass. Diese ganze Scenenreihe ist dramatisch unwichtig, obschon sie theatralisch lebendig und musikalisch mindestens recht frisch ist.

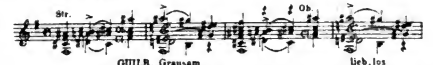
Verwandlung.

Nach dieser Unterbrechung nimmt die Haupthandlung ihren Fortgang. Der Templer ist mit seiner Beute, der tugendhaften Rebekka in die Präceptorei der Tempel-

12. Scene und Arie. Allegro con impeto.

herren zu Templestone entkommen. Wir finden Guilbert in heftiger Erregtheit über die Verschmähung, die ihm von der Heissgeliebten zu Theil geworden, obschon er

sie aus der Gewalt der Feinde, aus den brennenden Trümmern gerettet:
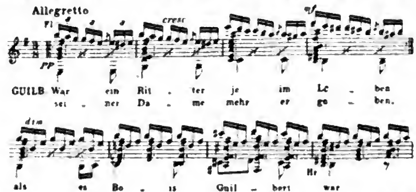




»Ach könntest du mein Herz erkennen, du würdest mich nicht lieblos nennen. Und doch! du fandst mich so — doch dass ich's bin — wer anders als ein Weib bracht' mich dahin!« Wie um sich zu entschuldigen, tischt uns der Ritter, der sich eher neue Mittel und Wege ausdenken sollte, wie er Rebekkas Herz erobern könnte, die Geschichte seiner ersten Liebe auf.

Allegretto.

Zum Glück kleidet er sein Geständniss in eine so eigenartig schmachtende, von der Flöte als Soloinstrument und den zarten Accorden der Streicher, zuweilen auch der Bläser gestützte Weise, dass der Zuhörer sich schon um des fesselnden Tonstücks willen diese alte und ewig neue Geschichte gefallen lässt:



Um die fehlerhafte Auseinanderziehung des »Bois« in 2 Sylben zu vermeiden, ist besser zu singen: »Als ich es, Bois Guilbert, war.« Das Motiv des Orchesters bei den Worten: »Wer malet meinen:
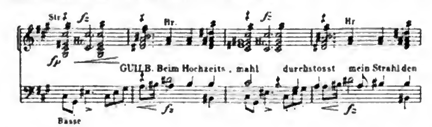


ist das gleiche, mit welchem Guilbert zuerst der Rebekka entgegen tritt (I. Aufzug, 6):

GUILB. Dich tauschte nicht dein Glau . ben

Diese Reminiscenz ist jedenfalls unabsichtlich. In der Schilderung seines Rachedurstes ist die dramatisch hervoragendste Stelle auch die musikalisch bedeutendste:

Allegro furioso.



Bu . ben, die Ver . rätherin

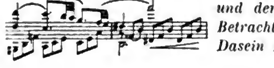
Eigenthümlicher Weise bricht der Komponist auch die gleich darauf folgenden Worte: »... trennt ich mich von allen ... Banden der Natur«:



auf dem hohen D der Singstimme mit zwei abgestossenen Viertelaccorden ab, indem er so die Rachethat Guilberts mit dessen Eintritt in den Orden in Verbindung bringt. Übrigens lässt dieses offene Bekenntniss des innerlich abtrünnigen Templers, der dennoch das Ordenskleid trägt, seinen Charakter in wenig günstigem Licht erscheinen. Dem Rachesatz folgt nach kurzem Recitativ wieder ein Andante, dessen fünftactiges Orchestervorspiel mit dem aus No. 6 (Animato 6/8) bekannten Decimensprung, hier Dis-Fis, endigt:

Rec. Andante.
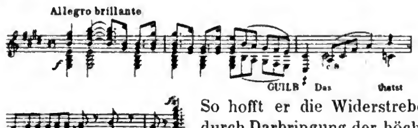




und dem eine etwas rührselige Betrachtung über ein liebeleeres Dasein zu Grunde liegt.

Endlich wendet er sich der Leidenschaft zu, die ihn gegenwärtig beherrscht; Rebekkas Heldenmuth zwingt ihn zur Bewunderung, seine zuerst vorwiegend sinnliche Begierde hat sich in ein Verlangen umgewandelt, das seine höchste Entschlossenheit, seine edelsten Regungen erweckt. *(Hauptsatz):*

Allegro brillante.



So hofft er die Widerstrebende durch Darbringung der höchsten Opfer dereinst die Seine nennen zu dürfen. *(Seitensatz):*
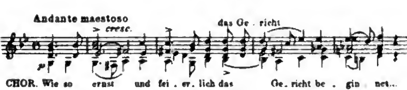


Verwandlung.

Zum Verständniss der Handlung muss gesagt werden, dass der Templer kaum in der Präceptorei zu Templestowe (bei dem ihm ergebenen Präceptor Malvirsin) eine Zuflucht für sich und die Jüdin gefunden hat, als der Grossmeister des Ordens, der sittenstrenge Glaubenseiferer Beaumanoir unvermuthet in England eingetroffen ist. Er will die Zuchtlosigkeit, die er überall an den Angehörigen des Ordens gewahrt, mit eiserner Strenge ausrotten und so auch das Vergehen Guilberts bestraft wissen. Doch anstatt diesen selbst für seine verwerfliche Handlungsweise büssen zu lassen, glaubt er die Jüdin, die es fertig gebracht, einen der tapfersten Streiter des Ordens durch ihre Schönheit zu bezwingen, der Zauberei zeihen zu müssen und beraumt eine Gerichtssitzung an.

13. Finale.

Während das Volk in beklommener Stimmung den Anfang der Verhandlung erwartet:

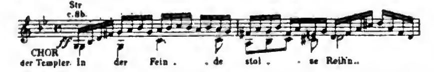
Andante maestoso.



ziehen die Templer unter Vorantritt Beaumanoirs auf, indem sie ihres Wahlspruchs gedenken: Semper leò percutiatur!

d. h. immer muss der Löwe durchbohrt werden. Unter dem Löwen ist die Macht des Bösen zu verstehen, das nicht allein aus dem Reich der Feinde, sondern auch aus den sündigen Trieben der eigenen Brust heraus die Erfüllung des göttlichen Gebots zu verhindern droht.

Eine ernstere Färbung des Gesanges der Ritter gegen den des Volks wird durch das in Octaven mit dem kräftigen Einklang des Ritterchors kontrapunctirende Orchester erreicht:



Rec.

Beaumanoir deutet Guilberts gedankenvolles Benehmen auf Befangenheit und Verzauberung und facht die

Allegro furioso.

Wuth des Volkes beim Erscheinen der »Hexe« so sehr
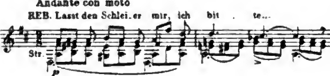
Rec.

an, dass er selber Ruhe und Ehrfurcht vor dem Gericht gebieten muss. Auf seine Anfrage an Guilbert: »in welchem Licht betrachtest du dies unglücksel'ge Band?« hat dieser ein »thörichtes Beschulden« bereit. Der würdige Beaumanoir fällt selbst solcher Keckheit gegenüber nicht aus der Rolle:



doch zuvor schon hat Guilbert der Jüdin ein Blatt in die Hand gedrückt, das ihr zur Rettung dienen solle. Beaumanoir wendet sich nunmehr zu Rebekka, der er

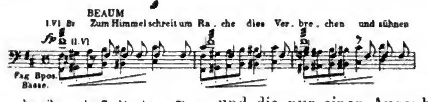
befiehlt, sich zu entschleiern. In einem längeren getragenen Gesangssatz:



bittet sie ihn, um seiner Mutter, seiner Schwestern willen, ihr den Schleier zu lassen; als er ungerührt den Wachen winkt, ihr denselben zu entreissen, kommt sie ihnen zuvor und lässt ein von Leiden gehärmtes, aber doch so überwältigend schönes Antlitz sehen, dass alle in Bewunderung ausbrechen. Doch der fanatische Beaumanoir lässt sich nicht irre machen:
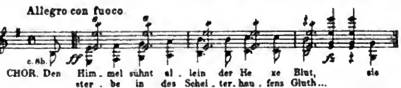
Andante con moto.

Rec.
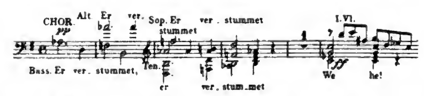


und die nur einen Augenblick erweichte Menge ist nicht geneigt, einer Jüdin zu Liebe ihre Mordgier zu dämpfen:

Allegro con fuoco.
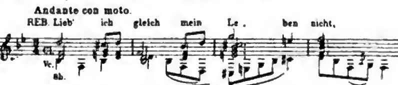


(Das im vorigen Beispiel eingetretene drohend aufsteigende Orchestermotiv wird hier vom Chor übernommen und erhält durch seine Dehnung auf 3 Tacte noch mehr Ungestüm und Erregtheit; es bildet das Hauptmotiv dieses ganzen Allegrosatzes.) Rebekka wendet sich in ihrer höchsten Noth an den Templer selbst, damit er der Anklage entgegentrete. Zuerst verstummt er, zu grossem Nachtheil der Beklagten:



Dann stösst er nur die Worte »Das Blatt, das Blatt!« hervor. Dieses Blatt wird von Beaumanoir und der Menge als das mit kabbalistischen Zeichen bedeckte Papier angesehen, durch welches Rebekka über den Ritter Gewalt besitzt. Inzwischen wird es von Rebekka heimlich gelesen: »Einen Kämpfer fordre dir!« Sie folgt dem Ausweg, den ihr das Blatt bietet:

Andante con moto.



»ist es Gottes Gabe doch.« *(In diesem Gesang tönt das Thema des Seitensatzes der Ouverture zuerst verlangsamt und im 3/4 Tact an).* Sie wirft ihren Handschuh hin.

Più mosso.

Allegro vivace.

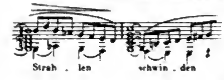
Der sich anschliessende Ensemblesatz ist aus der Ouverture, deren Seitensatz er bildet, bekannt. Rebekkas Entschlossenheit verfehlt ihren Eindruck auf die Menge nicht, sie selber setzt ihre Hoffnung auf Ivanhoe, den sie heimlich liebt, indess Guilbert bei sich beschlossen hat, ihr Kämpfer zu sein. Da bezeichnet der Templer übereinstimmendes Urtheil auf Beaumanoirs Befragen Guilbert als den Kämpfer für den Orden gegen die Beklagte. Guilbert: »Ich bin verloren!«

Der eigentliche Plan Guilberts mit dem Blatt leuchtet aus dem Textbuch nicht deutlich ein; denn dass er offen für die Jüdin kämpft, wäre mit seinem Abfall von der Ordensgemeinschaft gleichbedeutend gewesen. Vielmehr war er überzeugt, dass der Orden nach dem gewöhnlichen Gebrauche keinen Präceptor, sondern einen gewöhnlichen Ordensbruder als Kämpfer auswählen würde. »Im entscheidenden Augenblick wollte

ich in der Verkleidung eines fahrenden Ritters, der Abenteuer sucht, ... als dein (Rebekkas) Ritter in die Schranken treten; so war mein Plan.« (Scott: Ivanhoe.)

Beaumanoir giebt Rebekka auf:





einen Kämpfer zu stellen. Nach einer kleinen Anleihe aus dem Anfangschor dieser ganzen Scene, stellen alle in einem markigen Schluss-Allegro die Entscheidung dem obersten Richter anheim.

Andante maestoso.

Allegro con brio.

Inzwischen werden dem König Richard auf Cedrics Schloss jubelnde Huldigungen dargebracht, hat doch der Monarch den starrsinnigen Cedric mit seinem Sohn auszusöhnen gewusst und Ivanhoes und Rowenas Hände in einander gefügt.

III. Aufzug.

14. Introduction. Allegro.

In der Mitte des Chorsatzes, dessen Verzierungsmotiv:

Allegro

den Festjubel ausdrückt, singt Ivanhoe die Romanze auf Richard:

Romanze.

Allegretto
IVA. Wer ist der Rit_ter hoch_geehrt..

welcher Rowena einen auf ihr bräutliches Glück bezüglichen Mittelsatz beifügt. Der Narr bleibt allein zurück und giebt in seinem Liede monarchischen Anwandlungen Raum:

Dialog.
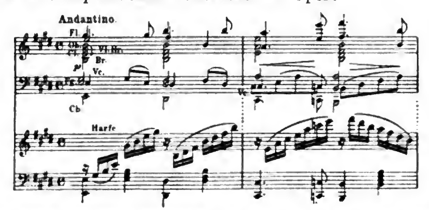


15. Lied des Narren.

Da naht verzweiflungsvoll der alte Isaak; auf sein flehentliches Bitten holt der Narr den Ivanhoe herbei. Kaum hat dieser vernommen, welches Loos der Rebekka harrt, als er zu ihrer Rettung davonstürmt.
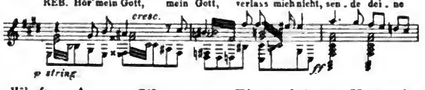
Welche wirksame Scene der Textdichter und mit ihm der Komponist hätten schaffen können, wenn sie die Versöhuung Ivanhoes mit dem Vater nicht als vollendete Thatsache hingestellt, sondern vor unsern Augen vollvogen hätten, sei nur kurz erwähnt.

Verwandluug.
16. Gebet.
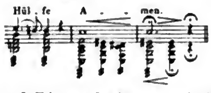
Die Scene führt uns an den Ort der Entscheidung, zunächst in Rebekkas Kerker, zurück. Sie fleht zu Gott um Erlösung aus ihrer Noth in dem Gebet *(Holzbl., 2 Hr., Str. und als Hauptbegleitungsinstrument Harfe)*, einem der tiefstempfundenen Tonstücke der Oper:



Von eigenthümlich herbem Reiz ist der Schluss, der gleich auf das nächste Duett überleitet und mit dem Halt auf dem Halbschluss den Eindruck der Trostlosigkeit erzeugt:
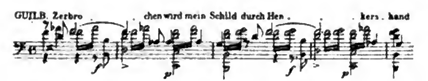


17. Duett.
Rec.
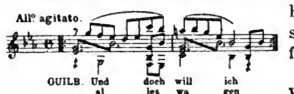


Einen letzten Versuch will der liebestolle Templer auf Rebekkas Neigung wagen, alles von sich werfen, Ruhm und Ritterschaft, um mit ihr in die Ferne zu fliehn.

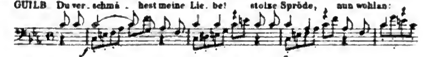
Die musikalische Zeichnung im Recitativ nähert sich mehr und mehr dem Stil der modernen grossen Oper. Von grosser dramatischer Wucht ist die Stelle:



Kniend beschwört er sie, ihm ihre Huld zu schenken: Rebekka: »Denkt an solche Thorheit nicht; fasst euch Ritter, seid ein Mann!« Seine Worte werden flehender und inniger *(der Anfang wird in Ges-dur wiederholt, während die Flöte mit der Singstimme mitgeht).* Die Jüdin weist entschlossen den Christen zurück. Er springt auf:

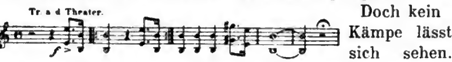
Allegro agitato.





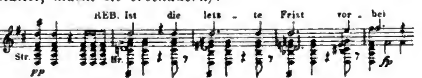
seine Liebe weicht der Rache, welche ihn vollends erfüllt. Die Trompeten, die den Anfang des Gottesgerichts verkünden, rufen ihn hinweg. Die Gerichtstätte hat inzwischen durch die Aufrichtung eines Scheiterhaufens eine traurige Bereicherung erfahren. Während eines Marsches ziehen die Angehörigen des Ordens feierlich auf, indess das Volk von allen Seiten zuströmt. Sofort lässt Beaumanoir den Heroldsruf zu Rebekkas Vertheidigung ergehen:

Verwandlung.
18. Finale.
Marsch der Templer.
Quasi Rec.



Doch kein Kämpe lässt sich sehen. Sie verzagt nicht, vertraut auf den Höchsten *(Andantesatz, ausser dem Schluss [im nächsten Beispiel] nur Holzbläser und Hörner; der Gedanke an die letzte Frist, die ihr das Gesetz gestattet, macht sie erschauern):*

Andante con moto.



Ihr stilles Gebet wird durch die leisen Worte Guilberts unterbrochen, der noch jetzt mit ihr die dichten Reihen des Volkes zu durchbrechen und mit ihr zu fliehen bereit ist:
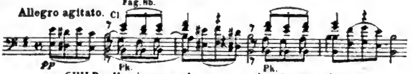


Für Guilberts immer dringendere Betheuerungen bedient sich der Komponist jedesmal des gleichen Motivs, welches das Hauptmotiv des schnellen Satzes der Ouverture vorbereitet, freilich in stets veränderter Gestalt, zuerst im Andante:
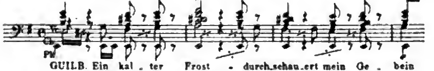


dann schnell und erweitert, wie in der Ouverture:
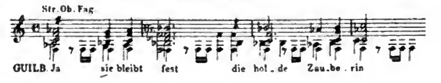
Allegro agitato.



dann wieder stockend und bis auf das versteckte Bangen in den Violoncellen erstarrt, und in abwärts schreitender Sequenz:



Nur die dumpfen Schläge der Pauke fehlen nirgends. Sogar seine Antwort auf des naiven Beaumanoir Frage, ob Rebekka dem Templer »ihre Schuld bekannt«, lehnt sich folgerichtig an dies Motiv an, wodurch seine Worte, die für Beaumanoir unverfänglich sind, für den Zuschauer die tiefere Bedeutung erlangen: »Ja, sie stösst meine Liebe zurück und überlässt mich meiner dumpfen Verzweiflung«:



Rebekka wendet sich mit Abscheu von ihm. Doch die Frist verstreicht:
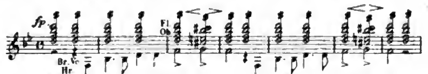
Andante sostenuto.



Auch das Volk fühlt mit der Betenden Mitleid *(in einem kurzen, aber stimmungsvollen Ensemblesatz mit Rebekkas Gesang als Oberstimme)*. Als nun gar die Trompeten von aussen einen Kämpfer ankündigen, da bricht alles in Jubel und Entzücken aus *(Chorgesang mit Rebekka und Guilbert als Oberstimmen)*. Guilbert erlangt seinen Trotz schnell wieder, der ihn auch nicht verlässt, als Wilfred von Ivanhoe das Visir öffnet und allen verkündet:

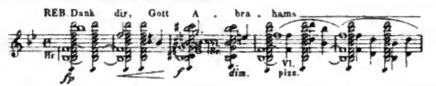
Presto.

Andante con moto. — Molto agitato.



Der Kampf beginnt. Der erste Gang führt zu nichts. Beim zweiten holt Guilbert zu einem fürchterlichen Hiebe aus, stürzt aber mit diesem Schlage in sich zusammen; für seinen Tod giebt Scott die Erklärung: »Unberührt von seines Gegners Lanze war er als Opfer seiner eigenen ungestümen, ungezügelten Leidenschaften gestorben.« *Unter den allgemeinen Ausrufen der Freude und des Staunens leuchtet der Gesang der Rebekka durch die gestossenen hellen Accorde der Holzbläser hervor:*

Moderato. — Più mosso.
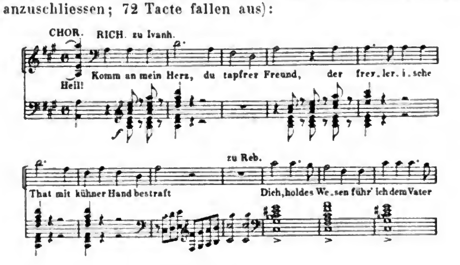


Nach einem innigen kurzen Zwiegesang Ivanhoes, der seiner Wohlthäterin die Fesseln löst, und der
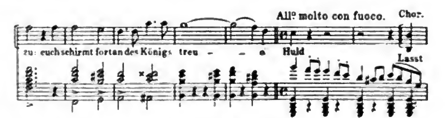
Più mosso.

Presto. Meno mosso. Allegro molto con fuoco.

überglücklichen Rebekka, nahen Richard und Rowena mit Gefolge, freudig vom Chor begrüsst. Richard schilt Ivanhoe, dass er, kaum genesen, zum Kampf geeilt, heisst Rebekka einen Lohn für die erlittenen Missethaten nennen; diese wendet sich zu Ivanhoe und sagt: »Ihr habt ja für mich, für die Jüdin gefochten, (schmerzlich) was will die arme Jüdin mehr?« Endlich kanzelt Richard die Tempelherren ab, worauf ein Freudenchor zu Richards Preis die Oper beschliesst.

Dieser ganze Schluss ist zu lang und dabei im Text nicht geschickt. Von Ivanhoes Wunden ist nicht Wesens genug gemacht worden, um Richards Vorwurf als angebracht oder zartfühlend erscheinen zu lassen. Die Betonung der »armen Jüdin« durch Rebekka wirkt in diesem Augenblick, wo sie garnichts anders als ihre Lebensrettung vor Augen haben darf, doppelt peinlich, und Beaumanoir hat fanatisch, doch mit redlichster Überzeugung gehandelt, die Templer aber ausser Guilbert haben sich wenigstens in der Oper nicht genug zu Schulden kommen lassen, dass sie jetzt alle gleich Schulbuben ausgescholten werden könnten. Wir schlagen daher vor, nach dem Begrüssungschor, Presto: »Herr, seht des Königs Fahnen wallen« sogleich auf des Königs Worte an die Templer zu springen und zwar mit folgender Textveränderung (die Stelle ist an den 6. Tact vom Ende der S. 224 des Klavierauszugs anzuschliessen; 72 Tacte fallen aus):





u. s. w. wie im Klavierauszug S. 227.



3.
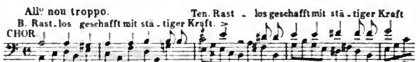
Hans Heiling.

Romantische Oper in drei Aufzügen nebst einem Vorspiel.

Text von Ed. Devrient, Musik von Dr. Heinr. Marschner.

Vorspiel. Allegro non troppo.

Unter der Erde schürfen die Erdgeister Juwelen und Goldklumpen aus den Felsen hervor und tragen die Schätze an den Thron ihrer Königin und ihres Sohnes, der auf seinen Wanderungen unter den Menschen den Namen Hans Heiling angenommen hat. Freudelos ist ihr Geschäft, wie ihr Gesang:



Doch Heilings Herz weilt nicht bei diesem öden Treiben. Nur des Sabbaths wegen, den sie feiern, hat er die Erde verlassen, wo ihm die Liebe zu seiner Braut Anna ein schöneres Dasein erschlossen hat, als er je in diesen Gründen finden kann. Für die Geliebte will er die Mutter und sein Königthum meiden:
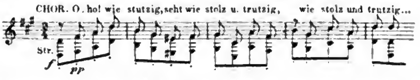
HEIL. denn will ich eu - re Kro - ne tra - gen, muss ich der Er - den lieb' ent - sa - gen

Trotz ihres Vorwurfes:

Allegro moderato.



trotz ihres Hohns und ihrer Warnung:
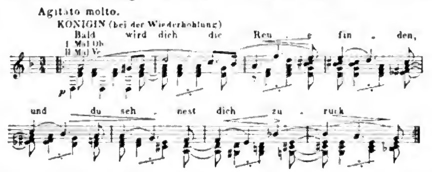


Vivace.

(»stutzig« d. h. hartnäckig) bleibt er bei seinem Entschlusse und ruft in seiner Mutter Herz von Neuem die Reue darüber wach, dass sie einst einem Menschen ihre Liebe geschenkt und dass sie dadurch ihrem Sohn das Leben gegeben habe, der, nur halb ein Erdgeist, der Erdensehnsucht nicht entsagen könne. Doch sie sieht es voraus:
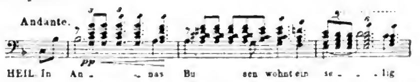
L'istesso Movimento.

Agitato molto.



und räth ihm, auf sein Zauberbuch Acht zu haben, während er sich doch nur von der Liebe Zauberweben Heil verspricht:
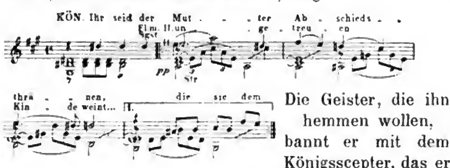
Andante.
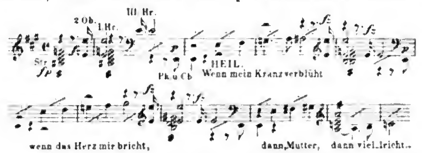


Königin: »Und bist du sicher, dass die Oberwelt mit ihren Zaubern Treue hält?« Heiling: »Still, Mutter, still! lass mei-

nen Zweifel schlafen, ich muss vertrauen, wenn ich leben will.« (Diese Worte sind wichtig, weil sie das Ende vorausahnen lassen). Er empfängt ein Kästchen mit dem Brautschmuck aus den Händen der Mutter, welche, die Diamanten betrachtend, singt:

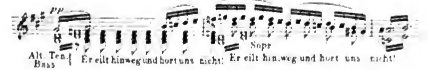
Andante con moto.
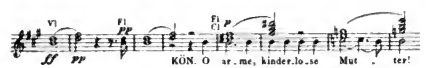


Die Geister, die ihn hemmen wollen, bannt er mit dem Königsscepter, das er dann mit rührenden Abschiedsworten *(unter Zugrundelegung des letzten Motivs)* der Königin übergiebt. Auf ihre Frage: »Kehrst du mir niemals wieder?« entgegnet er mit den auch durch die Musik bedeutsam hervorgehobenen Worten, die am Schluss der Oper wiederholt werden:



Er stürzt davon (nach oben), während die Geister, deren lebhafte Erregung aus Gesang und Orchester tönt:
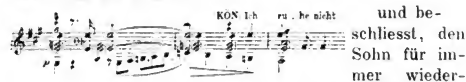


ihm die (auf seine Braut bezüglichen) Worte nachrufen: »Wehe dem, der Treue bricht!« Die Königin überlässt sich zuerst ganz ihrem Schmerz:



Risoluto.

Dann rafft sie sich auf:



und beschliesst, den Sohn für immer wiederzugewinnen. Sie empfiehlt den hülfsbereiten Geistern Geduld und Gehorsam und heisst sie wieder an die Arbeit gehn, ein Befehl, dem sie mit einem dem Anfang stimmungsverwandten, nur etwas wilder und accentvoller gehaltenen Gesange nachkommen.

An grösseren ausgebauten Formen fehlt es diesem Vorspiel, wie denn auch der längere Zeit durchgeführten Motive nur wenige sind. Die Musik gleitet leicht und geschickt von einem Moment der Dichtung zum nächsten, indem sie dabei die Recitative der älteren Schule nur ausnahmsweise verwendet und dagegen auch der kleinsten Schattierung des Textes möglichst ein musikalisches Stimmungsbild abgewinnt. Wir hätten also hier wieder eine der ersten Erscheinungen des heutigen dramatischen Musikstils, nur noch ohne die Leitmotive; von der Zerstückelung, die eine der Schattenseiten dieses Stils bildet, kann hier dennoch nicht die Rede sein, da alle diese Motive, deren Reichthum und Ausgeprägtheit aus den mitgetheilten Beispielen einleuchtet, aus einer einheitlichen Stimmung geflossen sind.

Ouverture.

Erst jetzt erklingt die Ouverture, man könnte sie auch an den Anfang stellen, denn das Vorspiel reicht mit dem Gesang der Geister und der Königin hinter der Bühne geradenwegs in den ersten Auftritt hinüber, sodass die Ouverture eher stört als überleitet, ausserdem passt sie ihren musikalischen Gedanken nach mindestens eben so gut an den Anfang, wie hierher.

Larghetto.

Den Anfang der Ouverture bildet die Einleitung des Melodramas des III. Aufzugs, in welchem Heiling von Reue über sein Erdenwallen erfüllt ist; es ist so schöne Musik, wie sie nur je ein Meister ersonnen hat, dazu mit grossem Klangreiz

ausgestattet, der überhaupt eine der Errungenschaften der ganzen Oper ausmacht:

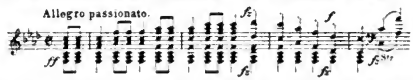


Ein dumpfer Schmerz tönt aus den Tacten:

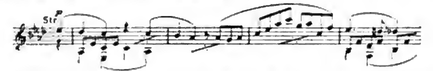


Das stürmisch erregte Hauptmotiv des schnellen Satzes:
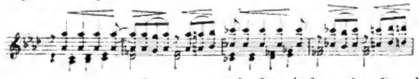
Allegro passionato.



müsste folgerichtig Heilings Zorn über die ihm zugefügte Unbill ausdrücken, während ihm in dem Seitensatz nur die Liebe der Mutter entgegenlächeln könnte:



Doch wird man mit Deutungsversuchen hier nicht weit kommen. Denn neben Modulationen und Satzgliedern von ausserordentlich packender Bedeutung, von denen nur die Tacte nach dem Seitenmotiv, in denen ein trostloses Suchen und Ringen zu liegen scheint:

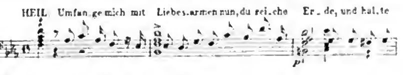


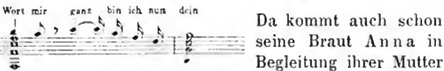
und der Anfang des Durchführungssatzes erwähnt seien, verräth doch wieder manches Andre die Absicht des Komponisten, ein regelrechtes Tonstück nach der Gepflogenheit seiner Zeit zu schaffen, ohne dass in diesem grade die poetischen Hauptgedanken

des Dramas als formbildend oder auch nur ausschliesslich herrschend gegolten hätten.

I. Aufzug,
I. Auftritt.
1. Introduction.

In der Ferne verhallen die Mahnungen der Geister und der Königin an Heiling; dieser steigt, das Schmuckkästchen in der Hand, aus einem unterirdischen Gange, der sich sofort schliesst, in sein vom Kaminfeuer erhelltes Erdengemach. Er schliesst das auf dem Tisch liegende Zauberbuch, um sich auch des letzten Vorrechts, das ihn über die Menschen erhebt, zu begeben:

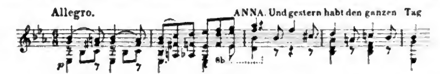




II. Auftritt.
Allegro.

Da kommt auch schon seine Braut Anna in Begleitung ihrer Mutter Gertrud; ihr, der Geliebten, bangte gestern um Heiling, der sich in seiner abgelegenen Wohnung eingeschlossen, und ihn freut dieses Bangen als ein Zeichen liebevoller Theilnahme.

Anna ist unbefangen, neugierig, lebenslustig, wie im Durchschnitt jedes Mädchen, das eine tiefere Liebe nicht empfunden hat. Der Allegro-Terzettsatz mit seinem vielfach durchgeführten Motiv:



»ihr wieder euch nicht sehen lassen«, trägt mit seiner nicht tiefer greifenden Gefälligkeit und seiner anmuthigen Bewegung diesem Charakter Rechnung, ohne die andern Personen weiter zu individualisiren.

Dialog.

Anna kann, als sie das wunderliche Geräth im Zimmer erblickt, einen Schauer nicht unterdrücken; Heiling, der ihr sein Haus zeigen will, geht voran, um noch alles

in Ordnung zu bringen. Anna ist kaum erfreut über ihren Bund mit dem »reichen, gelehrten Mann«, sie fühlt sich in seinem Hause beklommen. Während ihre Mutter den Heiling herbeiholen will, nähert sie sich dem Tisch, auf dem das Zauberbuch liegt, sie meint Heiligenbilder darin zu finden: das Buch springt auf, die Zauberzeichen des bald von selbst umblätternden Buches erwecken zuerst ihre Verwunderung:

III. Auftritt.
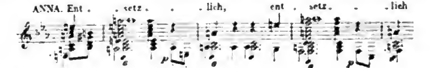
IV. Auftritt.

2. Terzett.
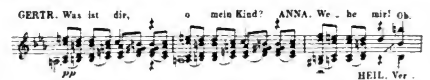
V. Auftritt.



dann ihr Entsetzen:
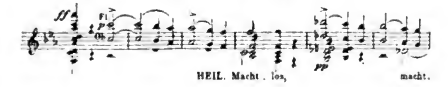


In diesem Augenblick kommen Heiling und Gertrud zurück, Anna sinkt in der Mutter Arme, während Heiling in der ersten Erregung die Braut von sich stösst. Schnell besinnt er sich:



zei . . he mir!

Mit den dringendsten Bitten fleht sie ihn an, das Buch von sich zu thun. Er wirft es in den Kamin, nicht ohne Wehmuth:
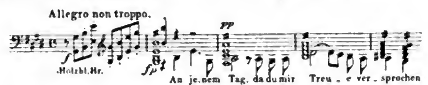


. los, arm steh' ich nun hier

»all mein Glück liegt nun in dir (Anna)!« Der letzte Grund der Entfremdung zwischen den Liebenden scheint entfernt.
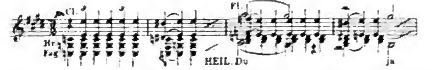
Der letzte Terzettsatz wird nur von Holzbläsern und Hörnern begleitet mit Ausnahme der letzten Tacte, bei denen die Streicher eintreten; er ist bei weitem nicht so hervorragend wie der erste Theil dieser Nummer, der ganz meisterliche Schilderungen enthält. Aber im Ganzen sticht doch eine knappere Satzbildung und eine gewähltere Instrumentation gegen die frühern Opern Marschners hervor. Wieder schreitet der Komponist, um Annas zunehmendes Entsetzen zu schildern, fortdauernd in Halbtönen nach oben.

Dialog. Nur ihre Liebe, ihre Treue verlangt er als Entgelt für eine goldene Kette (nicht den Brautschmuck), die er ihr umhängt, für alles, was er für sie geopfert.
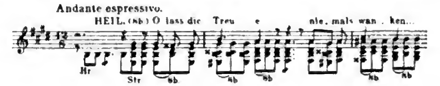
3. Arie. In einer hervorragenden Arie von leidenschaftlich-glühendem Ausdruck bekennt er ihr, wie er's meint:



.. *»da ist in meiner Brust der Morgen angebrochen«; die überschwängliche Seligkeit, mit der ihn ihre Liebe erfüllt, wird zuerst zart, in verschwiegenen Seufzern angedeutet:*



und bricht dann in dem nämlichen Motiv immer mächtiger hervor:



Von E-dur (8 Tacte) wendet sich der Satz nach G-dur (8 Tacte), dann gar nach C-dur, um nunmehr in schnellem Wechsel der Modulation, dem immer stärker in ihm aufsteigenden Argwohn in Annas Treue gemäss, einem wilden Toben der Gefühle Platz zu machen, das erst bei dem unstäten, aber heftigen Motiv festere Gestalt annimmt:
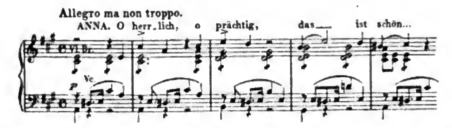


(»Schon bei dem Gedanken — an deine Untreue — fassen mich die finstren Gewalten«). Schliesslich kehrt der lichtere Anfang mit mehrfachen zartsinnigen Abwandlungen wieder, während Heiling sagt: »Ich liebe dich, mit blutendem Herzen, mit endlosen Schmerzen, mit Argwohn und Bangen, mit rasendem Verlangen, so lieb' ich dich!«

Dialog.

Diese Liebe ist nun freilich nicht nach dem Sinn des einfachen Landmädchens, der mehr nach Singen und Tanzen steht. Auch bittet Anna ihren Bräutigam, er möge mit ihr das auf dem benachbarten Dorf stattfindende Kirchweihfest besuchen, was er unter der Bedingung zugiebt, dass sie dort nicht tanzen werde.

4. Terzett.

Ihre Freude kennt keine Grenzen:



wenngleich dieselbe mehr der Sucht, ihr Brautgeschmeide zu zeigen, entspringt; Heiling gewinnt ihrem Frohsinn die beste Seite ab: »Auch der thörichte Übermuth, wie steht er euch so gut!« *(Eine nicht gerade bedeutende, aber anmuthende, melodiöse Nummer.)*
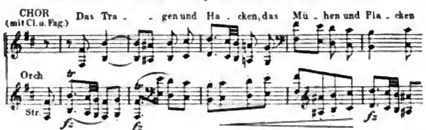
Zu Sanct Florians Ehren vergessen die Bauern

Verwandlung. VI. Auftritt. 5. Bauernchor.

»Zehnten, Steuern, Zinsen und Frohnen« und erfreuen sich am Springen, Singen und Trinken:



Wieder ist es die ungebundene Ausgelassenheit des Landvolks, die der Komponist treffend zu schildern weiss. Grade die platten festen Schläge im Orchester und der etwas kreischende Ton der Läufe in den Holzbläsern entsprechen dem naturwüchsigen Gebahren des Volks. Die Singstimmen bewegen sich meist im Einklange, was sich freilich etwas kunstlos ausnimmt. Im Mittelsatz, der die am heutigen Tage ruhende Arbeitsplage schildert, bilden sie wenigstens bei der Wiederkehr des Motivs einen Kontrapunkt zum Orchester:



Dialog.

Aus dem Geschwätz des gern zu Sticheleien aufgelegten Niklas und des in Gespensterfurcht befangenen Stephan erfahren wir, dass Stephans Vetter, der gräfliche Leibschütz Konrad, früher der schönen Anna Artigkeiten erwiesen habe. Er selbst scheint sich in das Unabänderliche zu fügen, singt sogar den Bauern ein Lied von der spröden Seffa, welche glaubte, einen Grafen zu heirathen und eines Tags durchs Schlüsselloch statt seiner einen Kobold entdeckt. Ein artiger Einfall ist das Abbrechen Konrads im 5. Takt des Liedes, da noch einige Plapperzungen in Thätigkeit sind, und sein Wiederbeginnen nach Herstellung völliger Ruhe.

VII. Auftritt. 6. Lied mit Chor.

Konrad gebraucht nach der etwas boshaften Anspielung des Niklas in Bezug auf seine Empfindung für Anna die gleiche

Redensart: »ihr macht mich wild!«, deren sich Heiling (im IV. Auftritt) bedient. Wir schlagen statt dessen vor: »weiss Gott, ihr bringt mich in Zorn!«

VIII. Auftritt.
Dialog.

Das plötzliche Erscheinen des blassen, ernsten Heiling in dieser lustigen Gruppe stimmt nicht zur Freude (man vergl. das ähnliche Auftreten des Ruthwen im Vampyr); aber auch sonst ist der Geisterfürst in dieser schlichten Umgebung ein finsterer Gast. Mit Argwohn lässt ihn seine lodernde Leidenschaft die allzu intime Unterhaltung zwischen seiner Braut und Konrad beobachten. Vergebens reicht ihm Stephan einen Trunk, er ist nur Auge für die sich entspinnende Vertraulichkeit des Paares, und als Konrad gar Annas Hand ergreift, schleudert er den Krug mit dem Ausruf: »Verflucht!« hinweg. Im selben Augenblicke tönt eine Tanzweise aus der Schenke, und alles eilt dorthin, nur nicht die missmuthige Anna, Konrad, der sie zum Tanz holen will und bei Heiling auf eine entschiedene Ablehnung trifft, der mürrische Heiling und Annas Mutter. Die Klänge des Walzers:

IX. Auftritt.
7. Finale.

entfachen in Anna eine unbezähmbare Lust zum Tanz; sie verlegt sich aufs Bitten, wobei sie von den Andern kräftig unterstützt wird, sie geräth in Wuth:

ANNA. Zeigt ihr euch schon als Ty - rann, und
seid doch noch nicht mein Mann.

Heiling macht eine auffahrende Bewegung, die Konrad missversteht, Anna sucht zu begütigen, verlegt sich bei Heiling aufs Schmeicheln, fasst ein halbes Wort von ihm als Einwilligung zum Tanz auf und eilt mit Konrad und der Mutter davon. Heiling ist allein, unglücklich, trostlos: »Mir diesen Trotz . . . sie hat

mich nie geliebt!« Da gellt ihm der Walzer in die Ohren, »er stürzt wüthend ab.«

Das ganze Finale behält fortwährend den Walzerrhythmus bei, indem es gleichwohl die sich bis zu grösster Heftigkeit entzündenden Affecte der Handelnden genau charakterisirt (man vgl. die beiden Beispiele). In der durch alle Mannigfaltigkeit der Charakteristik durchgeführten Wahrung der Grundfarbe ist dies Finale ein Meisterstück. Die Wirkung der Nummer kann durch die Aufstellung eines Bühnenorchesters, welches mit dem eigentlichen Orchester nach der Angabe der Partitur bald abwechselt, bald zusammen spielt, ungemein erhöht werden.
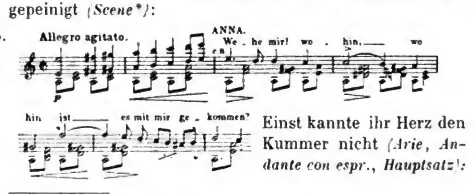
II. Aufzug.

Tanz und Spiel sind vorbei. Annas Mutter hat längst den Heimweg angetreten, Konrad hat sich zu seinen Freunden gesetzt, beide in der Meinung, Heiling werde die Braut nach Hause geleiten. Doch von ihm ist nichts zu sehen. Es dunkelt, Anna muss sich allein auf den Weg machen. In einer wilden Waldgegend macht sie Halt. Ihr Herz wird von widerstreitenden Empfindungen gepeinigt *(Scene*)*:

I. Auftritt.

8. Scene und Arie.
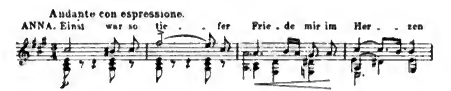
Allegro agitato.



Einst kannte ihr Herz den Kummer nicht *(Arie, Andante con espr., Hauptsatz)*:

---

*) Die »Scene«, welche das früher gebräuchlichere dramatische Recitativ ersetzt, schildert den Konflict in der Brust der handelnden Person, während die nachfolgende Arie in dem Haupt- und dem Seitensatz deutlich die beiden widerstreitenden Hauptempfindungen zum Worte kommen lässt, meist in einem langsameren Satz, worauf ein gewöhnlich die ganze Nummer beschliessender schneller Satz die Entschliessung, die Richtung des ferneren Handelns anzeigt. Vom dramatischen Recitativ unterscheidet sich die Scene durch grössere Ausführlichkeit der Gefühls-

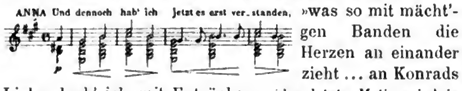


Andante con espressione.

Doch: »seit ich geliebt bin« (von Heiling), »ist mein Friede hin, und nun ich liebe« (den Konrad), »bin ich unglückselig« *(Seitensatz und Überleitung zum Allegro)*. »Wer wird mein Retter sein von dieser Pein?« *(Allegro-Hauptsatz, das nämliche Motiv wie in der »Scene«)*. Ihrem Treuversprechen steht die Liebe zu Konrad gegenüber, die sie nicht mehr verhehlen kann *(Seitensatz des Allegro)*:

Allegro agitato ma non troppo.

Un poco ritenuto.



»was so mit mächt'gen Banden die Herzen an einander zieht ... an Konrads Liebe denk' ich mit Entzücken« *(das letzte Motiv wird in A-dur wiederholt)*.

Jetzt erst gewahrt sie den unheimlichen Schauplatz, an den sie sich verirrt. Verborgene Geisterstimmen dringen an ihr Ohr:

Dialog.

II. Auftritt.
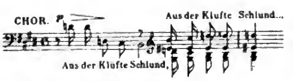
9. Ensemble und Arie mit Chor. Allegro moderato patetico.



sie kommen immer näher, während (bei zunehmender Verdunkelung der Scene) der Tiefe, den Felsenspalten Gnomen und Zwerge entsteigen:

---

schilderung vermittelst des Orchesters, sie theilt mit jenem das Fehlen einer geschlossenen Form und schliesst sich eng an die Gedanken des Textes an, wobei nur die Verwendung wiederkehrender Motive für die gleichen oder ähnlichen Gedanken eine gewisse äussere Verbindung herstellt, während die innere natürlich durch die ganze Einheitlichkeit der Stimmung, durch die Folge der Harmonien, die Entwicklung des musikalischen Satzes je nach der grösseren schöpferischen Kraft des schaffenden Künstlers mehr oder weniger getreu gewahrt wird.
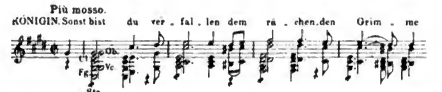


bis zuletzt auf einem Thron in röthlichem Feuerschein strahlend die Königin erscheint:



(mit demselben majestätischen Motiv verkündigen später die Gnomen der Anna den wahren Rang Heilings). Die Mutter fordert von ihr den Sohn, die Geister ihren König zurück *(Arie):*

Più mosso.



»Der mächtigen Geister«. *(Später übernehmen Geigen und Violoncelle in diesem ergreifend schönen Motiv die Oberstimme in Octaven, während die Königin die zweite Stimme singt. Dieser ganze Auftritt darf durch den Ernst und die Eigenthümlichkeit der musikalischen Schilderung als der Höhepunct der Oper gelten.*

III. Auftritt.
10. Scene.

Anna sinkt ohnmächtig zusammen; da erschallen Hornrufe, und Konrad kommt vorbei. Er sieht die Gestalt am Boden, die sich zuerst vor ihm entsetzt, und erkennt Anna. Sein Schmeicheln:



sein männlicher Entschluss, sie selbst ge-

11. Duett.

gen die Hölle zu schützen, geben ihr neue Kräfte, wie ihn ihre Erklärung, dass sie Heiling nicht liebe, mit froher Hoffnung erfüllt.

Verwandlung.
IV. Auftritt.
12. Melodrama und Lied.

Nach diesem etwas schwächlichen, noch mehr in Spohrs als in Webers Geist gehaltenen Duett bildet der nächste Auftritt, der uns die auf die Rückkehr ihrer Tochter in schauriger Nachteinsamkeit harrende Gertrud zeigt, wieder ein Meisterwerk der Schilderung und der Stimmung. Gleich der Anfang, der dem Heulen des Windes nachgebildet ist und gleichzeitig wie gespenstige Schatten den Sinn des Zuhörers umfängt:



ihr abgerissenes Summen während des Spinnens, das erst allmählich zum Liede übergeht:

das Heulen der Hunde:



dazu das Wehen des Sturmes, der das Fenster aufschlägt — alles dies bildet ein ganz genial erdachtes Stimmungsbild, dessen düstrer Reiz noch durch die merkwürdige Instrumentirung, die sich auf getheilte Kb., Vc., Br., die letzten beiden mit Dämpfern, 2 Hr., Fag., und Kl. beschränkt, vermehrt wird.

Dialog.
V. Auftritt.
13. Finale.
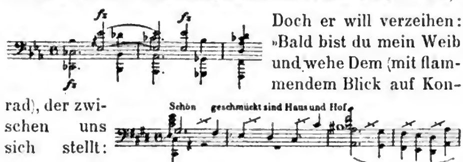
Da kehrt Konrad mit der halbohnmächtigen Anna zurück, aus der nur das Eine herauszubringen ist, dass ihr Heilings Name Entsetzen einflösst. Konrad hält in aller Form in einer Arie, deren erster Theil (Andantino) in spiessbürgerliche Sentimentalität fällt, während der zweite (Allegro) sich etwas energischer anlässt, um Gertruds Hand an. Die Mutter weicht aus, Anna hofft auf ihre Vereinigung mit Konrad, da tritt Heiling herein.

VI. Auftritt.

Dieses Terzett mit der Entgegnung der Mutter und dem Gesang der Anna ist für die schon durch Konrads Arie wankend gemachte Anspannung der Aufmerksamkeit des Zuschauers erst recht gefährlich, und es ist rathsamer, auf den Schluss der Arie Konrads: »... Wonne der Sel'gen mein« sogleich die Replik des Orchesters folgen zu lassen (Klavier-Auszug,

Ed. Peters, 1875, Sprung von S. 123, 6. Tact vor dem Schluss auf S. 128, letzter Tact, zusammen 98 Tacte).

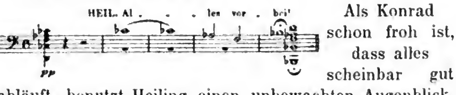
Düstrer Kummer über Annas Ungehorsam erfüllt Heiling *(man beachte die eigenthümliche, aber charakteristische von Es- nach Fis-moll modulirende Deklamation seiner ersten Worte):*



Doch er will verzeihen: »Bald bist du mein Weib und wehe Dem (mit flammendem Blick auf Konrad), der zwischen uns sich stellt:

Es ist, als ob auf seinem Gesange schon das nahende Ungemach lastete. Da naht er sich mit dem Schmuckkästchen und zeigt ihr die blitzenden Geschmeide, die ihr Brautgedinge sein sollen. Als sie ihn abweist, wird er dringender: »Nicht bedacht hast du dein Wort, blinder Eifer riss dich fort«; Anna in höchster Noth flieht zu Konrad: »Wenn du mich liebst, so schütze mich! Er ist ein Erdgeist!« Heiling stürzt nieder, schnell erzählt sie ihr Erlebniss im Walde, *während das Motiv:* ihren *Worten furchtbaren Nachdruck verleiht;* Heiling bricht in die dumpfen Worte aus:

Allegro energico con fuoco.



Als Konrad schon froh ist, dass alles scheinbar gut abläuft, benutzt Heiling einen unbewachten Augenblick, sticht blitzschnell mit einem Dolch nach ihm und eilt mit gellendem Lachen davon.

III. Aufzug, I. Auftritt.

Erdenmüde will Heiling zur Mutter wiederkehren *(vgl. das stimmungsvolle Larghetto der Ouverture; wohlvermittelt*

ist der Übergang von der Deklamation zum Gesange). Auf seine Beschwörung:

14. Melodrama. Scene und Arie mit Chor.

Allegro moderato patetico.

HEIL. Her. auf ihr Gei. ster aus Höhl' und Kluft

kommen die Geister zwar herbei, verrathen ihm auch, dass Konrad nicht gestorben sei und am nächsten Tage mit Anna getraut werden soll; als er sie aber zur Rache an seinem Nebenbuhler entbieten will, da verweigern sie mit dem Hinweise auf das ihm fehlende Scepter und Zauberbuch den Gehorsam. Von der Erde, wie vom Geisterreich zurückgewiesen, sinkt er mit dem Ausruf:

II. Auftritt.

HEIL. Al . les ist ver . lo . ren

zu Boden. Dem von bittrer Reue Erfüllten naht die Rettung: Zwerge melden der Königin seinen Seelenzustand. Er gelobt von neuem dem Geisterreiche Treue, doch sein nächstes Verlangen ist das nach Rache:

HEIL. Ra . . che, Ra . . che nur will ich

in welchem er von den Geistern bestärkt wird:

CHOR. Wir ru . fen dich!

Jetzt empfängt er das Scepter und eilt mit den Geistern zur Rachethat davon.

Aus dem letzten Ausbruch seiner wilden Leidenschaft sticht namentlich das erzürnte und doch siegesbewusste Motiv hervor:

Allegro furioso.

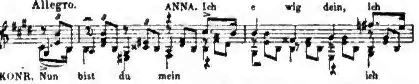
Allegro furioso.

HEIL. Wenn ihr beim Fe . . ste im Tau . . mel der Freu . den

An dem ganzen Auftritt ist wahrzunehmen, wie die Musik, wenn sie nur lebhaft und farbenreich ist, gern Leerheiten der Handlung überbrückt. Die ganze Scene mit den Geistern ist eigentlich ziemlich überflüssig, ausser dass Heiling von ihnen erfährt, dass Konrad noch lebt. Wenn die Geisterchöre ebenso düster wie bisher behandelt wären, so würde man hier schlechterdings das Gefühl einer Länge empfinden. Aber eine glückliche Beimischung des Humoristischen und Spöttischen in den Geisterreden verlieh der Musik eine rhythmische Schärfe und eine Beweglichkeit, die diese schattenhaften Gesellen in eine frische und lebendige Beleuchtung rückt und uns ihr Treiben und Denken nicht ohne einen Anflug von Behagen beobachten lässt.

Verwandlung.
III. u. IV. Auftritt.
15. Bauernhochzeitsmarsch.
16. Lied.
17. Gesang in der Kapelle.
V. Auftritt.
VI. Auftritt.
18. Duett.

Konrad, den von Heiling verwundeten Arm in der Binde, und seine hochzeitlich geschmückte Braut ziehen mit grossem Gefolge, die Spielleute voran, zur Bergkapelle. Bei Stephan, der schon lange auf sie gewartet, kommen sie nicht vorbei, ohne dass er ein Lied über den Ehestand mit »so hübschen Anspielungen« zum Besten giebt, mit dem er freilich nur bis zum vierten Verse kommt. Alle gehen in die Kapelle. Während drinnen fromme Klänge erschallen, naht Heiling voll finsterer Rachgedanken; die religiöse Musik vermag seinen Zorn nicht zu entwaffnen, er verbirgt sich vor dem aus der Kapelle tretenden Hochzeitszuge, der sich im Gebüsch verliert. Unterdess kommen Konrad und Anna und freuen sich ihres jungen Glücks in einem melodischen, natürlich empfundenen Duett:



VII. Auftritt.
Dialog.

Sie werden von Stephan und den Brautjungfern entdeckt, die sich des alten Herkommens nicht begeben wollen

und mit ihnen »Brautsuchen« spielen wollen. Während die Mädchen ein Lied singen, wird zuerst Konrad mit verbundenen Augen in den Wald geführt. Schon hat man auch Anna die Binde um die Augen gelegt, damit sie den Geliebten suchen soll, da tritt unvermuthet Heiling unter die Mädchen, die kreischend davonlaufen. Er ergreift Annas Hand, sie weiss nicht, ob man nicht einen Possen mit ihr treibt, nimmt die Binde ab und sieht Heiling vor sich. Er erinnert sie »des Tags, wo du mir Treue versprochen«. *(Der Anfang von 5. Arie wird als Erinnerungsmotiv verwandt)*, und will ihren Treubruch strafen. Da stürzt sie ihm zu Füssen:

19. Finale.
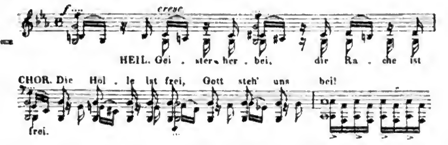
VIII. Auftritt.

Andante con moto.
Allegro.

Allegro.
ANNA. So rä . . . . . . che dich.
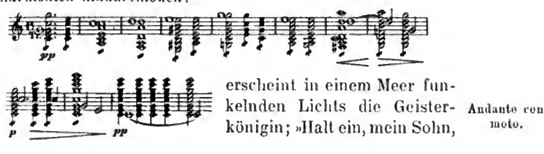
»Doch nur an mir allein . . . und schone meines Gatten nur.« Die Übrigen kehren zurück, Konrad führt einen Dolchstoss gegen Heiling, die Klinge bricht, der Geisterfürst ruft seine Schaaren herbei:

IX. Auftritt.



Da öffnet sich der ganze Berg im Hintergrunde, und, *während langgezogene Trompetentöne durch zarte Holzbläserharmonien hindurchtönen:*

X. Auftritt.



erscheint in einem Meer funkelnden Lichts die Geisterkönigin; »Halt ein, mein Sohn,

Andante con moto.

die Rache darf nicht richten, lass uns den Streit in Liebe schlichten ... Du hast der Erde Lust und Pein erfahren, hast deine Leidenschaft gebüsst, erhebe dich nun über sie!« *(Bis zum Schluss schwebt über dem Orchester das zarte lichte, von einer Sologeige, später im Einklang mit der Flöte gespielte Motiv):*

Jetzt gedenkt Heiling seiner Worte: »Wenn mein Kranz verblüht — wenn mein Herz gebrochen *(vgl. das frühere Motiv)* — dann, hatt' ich Wiederkehr versprochen!« Sein Herz ist erweicht, auf immer ist er dem Geisterreiche wiedergewonnen, er stürzt in der Mutter Arme.



d. Robert Schumann,

geb. am 8. Juni 1810 in Zwickau, gest. am 29. Juli 1856 zu Endenich bei Bonn, trug sich seit der frühesten Zeit seines Schaffens mit der Absicht, eine Oper zu schreiben. Erst 1847 wählte er unter etwa zwanzig Stoffen, deren jeder ihn vorübergehend beschäftigt hatte, den ihm geeignet scheinenden aus; derselbe war zum grösseren Theil dem Drama Hebbels »Genoveva«, zum kleineren demjenigen Tiecks »Leben und Tod der heiligen Genoveva« entnommen und von Rob. Reinick zu einem Textbuch verarbeitet, aber von Schumann so durchgreifenden Aenderungen unterzogen worden, dass Reinick auf die Autorschaft Verzicht leistete. Die Oper wurde am 25. Juni 1850 in Leipzig unter Leitung des Komponisten aufgeführt, zweimal wiederholt und dann zurückgestellt, um erst in neuerer Zeit ein, wenn auch nicht häufiger, so doch ziemlich regelmässiger Gast des deutschen Repertoires zu werden.



Genoveva.

Oper in vier Aufzügen.

Nach Tieck und F. Hebbel, Musik von Robert Schumann*).

(81. Werk).

Ouverture.

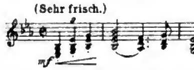
Ein prächtiges Tonstück ist die viel in Koncerten gespielte Ouverture, welche ihrer Stimmung nach aufs Engste mit der Titelheldin des Dramas verknüpft ist, obschon ausser der ersten Dissonanz und dem Unheilsmotiv, welches in der Oper leitmotivisch verwandt wird:

die Entlehnung von Motiven aus der Oper selbst vermieden ist. Eine langsame Einleitung bringt uns die trostlose Verlassene vor Augen, deren abgebrochene Klage im Hauptmotiv des schnellen Satzes ertönt:

Langsam.

Leidenschaftlich bewegt.

während die Ankunft des Retters sich in den Hornfanfaren des Seitensatzes ankündigt:



Weit entfernt, sich auf diese Hauptmotive zu beschränken, bringt der Durchführungssatz deren noch mehrere neue, die mit grosser Kunst und mit erfrischendem Stimmungsreichthum verwoben werden. Angesichts der deutlich zu Grunde liegenden poetischen Idee ergiebt sich allerdings dadurch ein Widerspruch mit der musikalischen Form, dass die rettende Katastrophe (in den Hornfanfaren des Seitensatzes) der Sonatenform gemäss (Hauptsatz, Seitensatz, Durchführung, Wiederholung des Haupt-, des Seitensatzes) zweimal erfolgt, man müsste denn statt der Rettung das erste Mal nur eine Hoffnung, eine Zuversicht auf Rettung annehmen.

Aus der Kapelle (rechts) im Schlosse des Pfalzgrafen
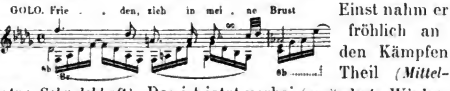
*) Gedruckte Orchesterpartitur bei C. F. Peters in Leipzig.

I. Aufzug.
1. Chor u. Rec.

Siegfried, der seit Kurzem mit der tugendhaften Genoveva vermählt ist, ertönt ein Choral, dessen Weise von der im Schlosshofe knienden Schaar des Volks, der Ritter, Knappen und Frauen mitgesungen wird. Hidulfus, Bischof von Trier, tritt aus der Kapelle und kündigt der Versammlung an, dass (der Maure) Abdorrhaman aus Spanien nach Frankreich gegen Karl Martell ausgezogen sei, und dass dieser den Pfalzgrafen mit der Bekämpfung des Feindes betraut habe. Die kriegsfrohen Zwischenrufe der Krieger unterbrechen seine Rede, und als er den Choral von Neuem, diesmal als Schlachtgesang ertönen lässt, da stimmen mit siegesfroher Zuversicht und wachsender Begeisterung alle wieder ein. Sie ziehen über die Bühne (nach links beim Schlosse vorbei, nicht dem Hintergrund zu nach aussen), nur Einer bleibt zurück.
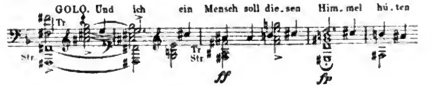
2. Rec. u. Arie.

Golo ist es, ein in Siegfrieds Schloss aufgezogener Bastard: Ihn quält geheimes Leid, das er am liebsten durch Betheiligung am Kampfe betäuben möchte. Er darf es nicht, muss unthätig, still sein. Doch dem äusserlichen Frieden folgt nicht der innere: *(Arie, Hauptsatz):*



Einst nahm er fröhlich an den Kämpfen Theil *(Mittelsatz: Sehr lebhaft).* Das ist jetzt vorbei *(veränderte Wiederholung des Hauptsatzes in F-dur. Die Arie bildet ein zartes lyrisches Stimmungsbild, lässt freilich jede Charakterzeichnung des Golo vermissen).* Siegfried hat ihn zum Hüter seines Weibes bestellt:

Rec.



Der dissonirende (Nonen-)Accord ist mit dem Anfang der Ouverture gleichlautend. Er verbirgt sich vor dem nahenden Gattenpaare.

3. Duett.

Genoveva will hinter dem Heldensinn ihres Gatten nicht zurückstehen und zwingt sich zur Fassung *(Duett, I. Satz: Sehr mässig, II. Schneller).* Trompeten (hinter der Bühne) mahnen zum Abschied. Siegfried übergiebt die Obhut über das schnell herbeieilende Gesinde dem Drago, empfiehlt ihm auch die Sorge für den stummen Angelo, während er dem Golo den Schutz für sein Weib anvertraut.

4. Rec.

Da Angelo keine weitere Verwendung in der Handlung findet, als dass er (IV. Aufzug, 18.) dem Caspar und Balthasar nachsetzt, deren Worte: »Wir sind verrathen, lasst uns flieh'n« ohnehin schon durch ihr Fliehen begründet worden, so ist er besser ganz zu streichen. Dann braucht auch der fliehende Caspar sein Schwert, dessen sich Angelo bemächtigt, nicht wegzuwerfen, was ganz unnatürlich ist, da das Schwert wohl das letzte ist, dessen sich ein Kriegsmann entledigt. Für diesen Fall folgen dem 12. Tacte des Recitativ 4 als 13. und 14. diese beiden Tacte (mit Hinzufügung des F in den Hörnern):

DRAGO. Euer Scheiden schmerzt uns tief

Es fallen aus Tact 15 bis 27. Das Übrige bleibt.

5. Chor.

Von links her ziehen die Kriegerschaaren, vom Volk begleitet, über die Bühne (nach hinten über die Zugbrücke). Siegfried schliesst sich ihnen, nach innigem Abschiede von seiner Frau, an, ihr Gesang verliert sich in der Ferne. Genoveva ist ohnmächtig in Golos Arme gesunken.

6. Rec. u. Scene.

Die Gelegenheiten, den Golo in festen Zügen zu charakterisiren, sind vom Zusammensteller des Textes leider unbenutzt gelassen. Golo sagt: »Der rauhe Kriegsmann (Siegfried)! auf das Schwert versteht er sich, auf Stoss und Hieb ... auf Liebe nicht! Er hat's ihr angethan!« Wenn er noch sich selber und seine zarten Gefühle für Genoveva gegen die des

rauhen Kriegsmanns halten wollte, gäbe es einen Sinn! Darin ferner, dass Siegfried es »ihr angethan hat«, liegt doch gerade ein Beweis, dass er sich auf Liebe versteht, wenn man unter Liebe nämlich etwas anderes versteht, als was die Römer des Kaiserreichs dafür ansahen. Dann fährt er fort: »Stirbt sie, ich will nicht knirschen!« was nur einen Sinn giebt, wenn er sagen will, dass, wenn sie stirbt, er vor seiner verderblichen Leidenschaft bewahrt bleiben und er also ihren Tod als Mittel zur Rettung aus seiner verbrecherischen Neigung begrüssen wird, ein Sinn, der natürlich viel zu weit hergeholt ist, um in einem Operntext irgend welche Wirkung äussern zu können. Man könnte diese Stelle des Recitativs ganz wohl überschlagen; in diesem Falle spielen Tr., Br., Vc., Kb. im ersten Tact des Recitativ nur E, während Fl., Ob., Kl. pausiren; Tact 2—26 fallen fort, Tact 27—30 werden ohne Gesang gespielt, das Folgende bleibt.

Der ungetreue Diener vermag der Gelegenheit nicht zu widerstehen, er küsst die Ohnmächtige, wird aber dabei von der alten Margarethe, seiner früheren Amme, welche wegen ihrer Gottlosigkeit auf Geheiss des Pfalzgrafen durch ihn aus dem Schloss verwiesen wurde und jetzt die Abwesenheit des Gebieters zur Rückkehr benutzt, bemerkt.

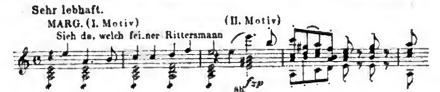
Sein Kuss bringt Genoveva zu sich, ohne dass sie der Frevelthat gewahr geworden ist. *Sehr schön drückt die Musik das Wiedererwachen der Genoveva aus:*



7. Finale. Margaretha sieht höhnisch den Abgehenden nach.

Ihr verbissener Hass giebt der Musik zum ersten Mal zu dieser Schärfe der Charakterzeichnung Anlass, welche erschlossen zu haben das Verdienst Mozarts, weiter ausgebildet zu haben dasjenige Webers bildet. Neben der Klangfarbe, welche durch die hohen Noten der kleinen Flöte gespenstig erhellt wird, und der Bewegung in den gestossenen Accorden

der Hr., Fag. und Kl., ist für ihr verderbliches Sinnen namentlich der aus zwei Motiven bestehende Anfang bezeichnend:



Etwas zurückhaltend im Tempo.

Die Reue lässt Golo nicht weilen, er will fliehen, als ihn Margarethe anruft; beinahe treibt sie ihn durch ihre Andeutung, dass sie Golos Geheimniss kenne, von Neuem in die Flucht, als sie ihm, geschickt genug, Hoffnungen auf die Gegenliebe Genovevas vorgaukelt:

Mässig.

Mässig.
MARG. Was lässt die ar . me Frau al.lein, sie wird ohn' dich gar traurig sein
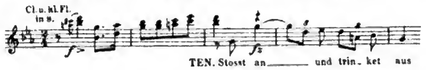
Jetzt bittet er sie sogar, dazubleiben und ihm beizustehen, *mit den motivisch verarbeiteten, unheimlich düster gezeichneten Worten:*

GOLO. Bleib' hier im Schloss,

Sie schwört ihm Beistand zu; in einem accentreichen bewegten Schlusssatz freut sie sich ihres Triumphs, während er sich dem Glauben an die nahe Erfüllung seiner heissen Begierden hingiebt.

II. Aufzug. 8. Scene, Chor und Rec. Sehr langsam. Lebhaft.

Es ist Abend, wir finden Genoveva allein im Vorzimmer ihres Schlafgemachs. In ihre wehmüthige Trennungsklage um den Gatten (*gedämpfte Str.*) tönt plötzlich vom Schlosshofe her ein wildes Singen (*2 kl. Fl., 2 Kl., 3 Hr., Basspos. und Chor der Knechte h. d. Scene*):



das, wie eine Vergleichung mit den obigen Motiven der Margaretha ergiebt, auf diese als die Anstifterin deutet.
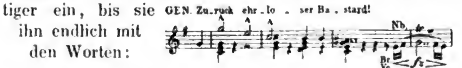
Die Viertel wie vorher.

Auch ist sie es, welche von Genoveva vom Fenster aus unter dem tobenden Tross der Knechte wahrgenommen wird. *Die schmerzliche Entrüstung der einsamen Gattin klingt aus dem überaus bezeichnenden Motiv:*

Doch, was von ihr noch nicht in ganzem Umfange erkannt wird, ist die Wahrnehmung, dass es ihre eigene Ehre ist, die von dem höhnenden Gesindel angetastet wird. Da erscheint Golo mit der Nachricht, Abdorrhaman sei geschlagen, und jetzt entschuldigt die überfrohe Genoveva nicht allein den Gesang der Knechte, sie lädt den Golo arglos ein, mit ihr das Lied zu singen, »das aus dem Elsass uns der Sänger lehrte«, das Duett »Wenn ich ein Vöglein wär«. Aber schon während des Singens verliert Golo immer mehr die Fassung, er stürzt ihr zu Füssen, bekennt ihr seine Liebe, ja er dringt auf die ihn mit Abscheu Abwehrende immer heftiger ein, bis sie

Rec.

9. Duett.



ihn endlich mit den Worten:

von sich schleudert und enteilt. Seine Gluth ist gekühlt und nur die Rache bleibt in seinem Herzen zurück, er schwört die Tugendhafte zu vernichten.

Dies ganze Duett ist im Sinne der heutigen Anforderungen an die Verschmelzung zwischen Musik und Dichtkunst meisterhaft gelungen. Die alte symmetrische Form der Arie ist bei Seite gelassen und dafür im Anschluss an den Text eine stetige, mächtig aufgebaute Steigerung erreicht, in der die vier Noten des I. Motivs der Margaretha leitmotivisch verwandt sind. Bei Nb. begegnen wir dem Motiv des Unheils, das schon in der Ouverture erklang. Auch der Fluch des Golo: »Kein Schlaf soll über diese Augen kommen . . . bevor du vernichtet!« ist dem Text aufs Lebhafteste nachempfunden und

durch Posaunen und die Terzen der Holzbläser sehr entsprechend gezeichnet.

Dem abgehenden Golo tritt Drago entgegen, der die Lästerreden der Knappen über Genovevas unlautere Beziehungen zu einem jungen Kaplan berichtet und dieselben zu seinem Schmerz aus Golos Munde bestätigt hört. Ungläubig und um sich durch den Augenschein von Genovevas Treue zu überzeugen, verbirgt er sich in ihrem Schlafgemach. Der Plan des Golo geht dahin, ihn dort vom Gesinde aufsuchen zu lassen und den Schein der Schuld auf ihn zu wälzen. Margaretha erscheint, sie will das Verderben weiterspinnen und den verwundeten Siegfried, der in Strassburg darniederliegt, durch Tränke aus dem Wege schaffen. Den Abgehenden sieht Genoveva beklommen nach (es genügt, dass sie erst erscheint, wenn sich Beide entfernen und nicht, wie im Text angegeben, schon vorher ins Zimmer blickt). Sie verriegelt die Thüre.

10. Duett.

Die Grundstimmungen der beiden die Nummer 10 bildenden Duette (Golo und Drago, Golo und Margaretha) sind zwar ganz angemessen musikalisch wiedergegeben, doch nicht mit solcher plastischen Schärfe characterisirt, dass sie sich von dem vorhergehenden Höhepunct fasslich und eindrucksvoll abhöben. Auch wirkt der ununterbrochene Fluss der musikalischen Gedanken auf die Aufmerksamkeit des Hörers für die folgende Arie eher lähmend als fördernd.

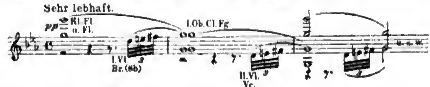
In einem getragenen, wundervollen Adagio bittet Genoveva den Höchsten um Vergebung für das harte Wort, das sie zur Abwehr gegen den Buben gebrauchen musste und bittet ihn, ihr Siegfrieds Bild im Traum erscheinen zu lassen. Sie entfernt sich in ihr Schlafgemach.

11. Arie.
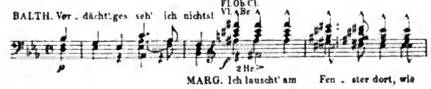
Unterdess hat Margaretha das Verderben fleissig geschürt. Das ganze Gesinde schleicht leise herbei, *während*
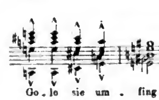
12. Finale. Sehr lebhaft.

die Musik das drohende Unheil in grellen Farben ausmalt:



(Statt dass »Margaretha die Thür aufschliesst«, wird diese richtiger vom Gesinde erbrochen.) Sie suchen Golo, und ihr Anführer, der Knecht Balthasar, lässt sich selbst durch das Erscheinen Genovevas nicht beirren, als Golo selbst (*mit dem Einsatz der Tr.*) erscheint und der Gräfin heuchlerisch anräth, die Leute nur weiter suchen zu lassen, damit ihre Unschuld ans Licht komme. Drago wird entdeckt und, ehe er ein Wort der Aufklärung geben kann, von Balthasar niedergemacht. Gegen Genoveva, die sich rechtfertigen will, fällt die (*in der Musik gar zu grell und schreiend eingekleidete*) Beschuldigung der Margaretha ins Gewicht:





Auch an Golo findet die Beschuldigte begreiflicher Weise keine Stütze, und mit wildem Tosen wird sie von der Menge in den Thurm abgeführt.

Die Musik hält mit dem lebendigen Bühnenvorgang gleichen Schritt und schafft hier einen wirksamen Actschluss. Man könnte ihr höchstens die zu reichlichen und dabei nicht genug charakteristischen Motive zum Vorwurf machen. In der Handlung muss freilich das wüste Hineindringen des Gesindes in das Schlafgemach der Gebieterin als peinlich bezeichnet werden. Ein Sprung von den Worten der Genoveva »schütz dein Kind« (des e g f) auf die Wiederholung der nämlichen

Stelle (Partitur S. 169, 1. Tact auf S. 174, 2. Tact, Klavierauszug Peters 3388, S. 100, vorletzter Tact auf S. 103, 2. System, 2. Tact) dürfte rathsam erscheinen.
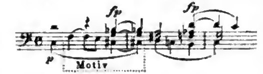
III. Aufzug.
13. Duett.

Margaretha hat inzwischen bei Siegfried ihre Heiltränke und Salben angebracht, aber das Uebel ist zum Guten ausgeschlagen, Siegfried ist so weit geheilt, um ihrer Hülfe entbehren zu können. Beim Gehen theilt sie ihm mit, dass sie einen Zauberspiegel besässe, in welchem man »Alles, was man will, und Alles, was sich jüngst begeben«, sehen, der ihm sogar von seinem geliebten Weibe Auskunft geben könne. Siegfried denkt der Worte nicht weiter und lässt zur Heimfahrt rüsten. Indem er sich selbst Schwert und Panzer anlegt, singt er ein heldenmüthig frohes Lied, aus welchem das Glück, sein Weib wiederzusehen, und die Freude über den erfochtenen Sieg heraustönen:

14. Rec., Lied, Duett.



Da sprengt mit einer das hastige Reiten klar veranschaulichenden düstern Musik ein Reiter heran. Golo ist es, der einen Brief des Hauskaplans überbringt. *Sogleich bemächtigt sich auch der Musik eine drückende unheimliche Stimmung, in der das angezeichnete Motiv vielfach wiederkehrt:*



Siegfried, der an dem Bericht über die Vorgänge in seinem Schloss keinen Zweifel hegen kann, übergiebt dem Golo sein Schwert, damit er Genoveva tödte, und seinen Ehering, damit sie wisse, wer ihm den Befehl ertheilt. Doch beschliesst er, um sich ganz zu vergewissern, noch Margarethas Wunderspiegel zu befragen.

Die Musik ist hier von zu grosser Breite und Ausführlichkeit. Auch das Schwanken des Golo, der von Reue gepeinigt

wird, aber doch das Verderben seinen Weg gehen lässt, wirkt keineswegs anregend. Wir schlagen zur Beseitigung beider Übelstände folgende Kürzungen vor: Partitur S. 191, vom drittletzten Tact bis S. 197, 3. Tact, von S. 198, 3. Tact bis S. 201, 1. Tact; alles einschliesslich.

Verwandlung. 15. Finale. Langsam.

Die Teufelin Margaretha wird von Träumen gepeinigt, ein Kind erschien ihr, ihre eigene Tochter, die sie im Bach ertränkt, und die, lebte sie noch, jetzt vielleicht von einem Freiersmann heimgeführt würde.

Die Musik, die in dem wohlbekannten Fis-moll steht (vgl. Wolfsschlucht, Anfang des Vampyr) ist schaurig und düster; von Klangkombinationen sei die Verbindung des Soloviolончell mit den Bratschen der tieferen Octave hervorgehoben.

Nicht schnell. Belebter. Die Viertel wie vorher.

Siegfried erscheint mit Golo und, nachdem die Hexe des Letzteren zagen Muth durch die Aussicht auf Genovevas Besitz wieder entflammt, zeigt sie dem drängenden Grafen im Zauberspiegel drei Bilder von stets gesteigerter Verfänglichkeit. Das erste, welches Genoveva darstellt, wie sie auf einem Spaziergang den Drago eines traulichen Gesprächs würdigt, auch das zweite, in welchem Beide in einer versteckten, vom Mondschein beschienenen Laube erblickt werden, finden Siegfried ziemlich gleichmüthig. Beim dritten aber, in welchem die auf einem Ruhebett in ihrem Schlafgemach schlummernde Genoveva dem eintretenden Drago bei ihrem Erwachen freundlich die Hand reicht, verliert der Graf alle Selbstbeherrschung, zertrümmert den Spiegel, der ihm seine Beschimpfung gezeigt, und stürzt mit Golo von dannen.

Dem Inhalt der Bilder entspricht genau die zuerst milde, dann immer schärfere Zeichnung der Musik. Zarte Frauenstimmen begleiten das Erscheinen des ersten Bildes, zu ihnen gesellen sich beim zweiten Tenöre, beim dritten erklingt der allgemeine Chor.

Aus den Trümmern des Spiegels erhebt sich Dragos

Geist, welcher Margaretha das Gebot des Herrn verkündigt, sofort dem Siegfried alles zu gestehen, wofern sie nicht binnen Mondesfrist den Feuertod erleiden will. Die nach dem Verschwinden des Geistes aus dem Spiegel hervorbrechenden Flammen jagen die Geängstigte von dannen.

Die Halben wie vorher die ganzen Tacte.

Sehr lebhaft.

Dieser Befehl des Herrn ist ein Mangel in der Anlage des Textes, der nicht abzuändern ist und freilich besser durch ein Geständniss des ohnehin von reumüthigen Anwandlungen nicht freien Golo ersetzt worden wäre. Margaretha ist nun einmal dem Teufel verfallen und kann dadurch, dass sie das göttliche Gebot erfüllt, auch nach modernen Anschauungen der ewigen Verdammniss nicht entrissen werden, während Golo durch ein Geständniss am Schluss seine Schuld wenigstens verringern würde. Übrigens lässt es die Musik an lebhaftester Zeichnung der Bühnenvorgänge nicht fehlen und ersetzt so zum Theil die Schwäche des Textes.

IV. Aufzug.
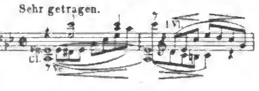
16. Scene, Lied und Arie.

Aller Aussicht auf Rettung baar, wird Genoveva von Balthasar und Kaspar (so wie dem stummen Angelo, s. unsere Bemerkung S. 169) in eine wilde Felsengegend geführt.

Die überaus schwermüthige Musik ist in ihrer Stimmung dem Anfange des III. Aufzugs des Parsifal nicht unähnlich:



Während die Knechte, ein »Gaunerlied« singend (*nur Br., Vc., Ob. u. Fag.*), dem Hintergrunde zugehen (wo sie auf die Ankunft des Golo warten), bleibt Genoveva allein im Vordergrunde. Ihre verhaltene Trauer wird beredter, ihren Gatten wünscht sie sehnend herbei, vergegenwärtigt sich seinen Schmerz, wenn er einst ihre Unschuld erfährt. *(Dieser ganze Satz, welchem das Motiv:*



die Bewegung verleiht, ist von rührender Innigkeit.) Da leuchtet ihr aus dem Versteck ein Muttergottesbild hervor: Während sie sich *(in einem langsamen sich nach und nach belebenden Satz)* ganz dem Schutz der Jungfrau anheimstellt, strahlt ein rosiger Schein vom Kreuz aus und liebliche Geisterstimmen rufen ihr tröstend »Frieden!« zu.

17. Scene.

Ihr Peiniger naht *(vom »Unheilsmotiv« angekündigt).* Sie erschrickt, als sie den Ring, den sie ihrem Gatten einst am Altar gereicht, und dessen Schwert in Golos Händen erblickt. Aber auch angesichts des Todes kommt ihre Treue nicht ins Wanken.

Der etwas bürgerliche Ton, welchen die Auseinandersetzungen zwischen Golo und Genoveva anzunehmen drohen, wird durch die Kürzung Partitur S. 258, 13. Tact 3. Viertel bis S. 260, 5. Tact 2. Viertel, Klavierauszug S. 150, vorletzter Tact 3. Viertel bis S. 157, 6. Tact 2. Viertel etwas umgangen.

Golo übergiebt die Tugendhafte den Knechten zur Vollstreckung des Blutbefehls und zieht in die weite Welt hinaus. Nachdem Genoveva dem Balthaser noch aufgetragen, ihrem Gatten ihre Verzeihung für sein Unrecht zu überbringen, kniet sie am Kreuze nieder*).
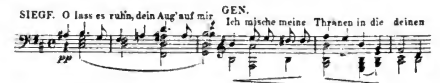
18. Rec., Terzett und Scene mit Chor.

Die Knechte tragen Bedenken, sie an der heiligen Stätte zu morden; Hörnerrufe kommen immer näher, Caspar entflieht, schon will Balthasar den tödtlichen Streich vollführen, als Angelo sich auf ihn stürzt und ihn zur Flucht zwingt bez. (wenn die Rolle des Angelo gestrichen wird) die herbeieilenden Jäger dem Balthasar in den Arm fallen. Volk, Jäger, Knappen stürzen auf die Bühne, Margarethas »gellende Stimme« führt endlich auch Siegfried herbei, der »in höchstem Schmerz zu der halbohnmächtigen

*) Die im Text wenig angemessenen Tacte 1—24 der Nummer 18 fallen besser fort.

Genoveva Füssen stürzt«. Endlich erkennt sie ihn und sinkt überselig in seine Arme:

19. Duett.



Nach dem Duett stimmt das Gefolge ursprünglich einen Chor an, der sich immer mehr entfernt, indess der Anfangschoral von einem zweiten Chor hinter der Scene gesungen, immer näher kommt, wobei sich die Bühne wieder in den Schlosshof des ersten Aufzugs verwandelt. Unstreitig würden sich, namentlich in Verbindung mit Wandeldekorationen, mit diesem Doppelchor sehr hübsche Wirkungen erzielen lassen; doch ist jetzt allgemein eine andere Einrichtung in Gebrauch, die auf Partitur S. 279, 2. Tact eine Einlage folgen lässt und direct zum Schlusschor des Finales (»Erschalle, festlicher Sang«) übergeht und der wir hier ebenfalls folgen, da sie nach den vorangegangenen nicht eben erfindungsreichen Nummern der Oper wenigstens einen kräftigen Abschluss sichert, auch den Golo der gerechten Strafe nicht entrinnen lässt. Das Wiederauftreten des Hidulphus ist schon von Schumann als störend empfunden worden.

(20. Doppelchor.)

(21. Finale.)

Da wendet sich Siegfried zu seinem Gefolge: »Doch wo ist Golo?« und erhält von einem Jäger die Auskunft: »Seid unbesorgt, wir fanden ihn zerschmettert dort in jener Schlucht, ganz nahe diesem Schreckensort!« Jetzt fordert Siegfried alle auf, in sein Schloss zu kommen und dem Höchsten Dank zu sagen, alles bricht in Heilsrufe zu Ehren Siegfrieds und der Genoveva aus.

Rec.

22. Finale. Schlusschor.



B. Komische und leichte Richtung.
(Fortsetzung.)

a. Conradin Kreutzer,

geboren am 22. November 1780 zu Möskirch in Baden, war Kapellmeister in Stuttgart, Dirigent der Fürstlich Fürstenberg'schen Kapelle in Donaueschingen, Kapellmeister der Wiener Hofoper, des Kölner Stadttheaters, der Braunschweigischen Hofoper, der Oper in Riga, wo er am 14. December 1849 starb. Von seinen zahlreichen Opern hat sich nur erhalten:

Das Nachtlager in Granada.

Romantische Oper in zwei Aufzügen.

Text nach Fr. Kinds Drama bearbeitet von Carl Freibrn. v. Braun, Musik von Conradin Kreutzer.

1834 in Wien zum ersten Mal aufgeführt.

Die alte geschriebene Orchesterpartitur trägt auf dem Titelblatt nach dem Wort »romantische« den Zusatz »idyllische «Oper, eine Bezeichnung, die in Bezug auf den überwiegenden Theil der in der Handlung angeregten Empfindungen, sowie die ganze Musik durchaus zutreffend ist. Einen so zarten, anmuthig harmlosen Grundton hat mit gleicher Beständigkeit kein zweites musikdramatisches Erzeugniss getroffen und durchgeführt wie das »Nachtlager«. Diesem Umstand verdankt es seine Unverwelklichkeit und seine Einzelstellung. Mit grossem Glück weiss Kreutzer die Waldromantik in Tönen wiederzugeben. Wo er in Seichtheiten verfällt, weiss er dennoch volksthümlich zu bleiben. Der romantischen Ortsfärbung trägt er in mehreren Boleros und der maurischen Romanze der Gabriele Rechnung. Auf die schönklingende

Instrumentirung und die vortheilhafte Verwendung der Singstimmen sei noch besonders hingewiesen. Die Oper hatte zuerst Dialog, der später vom Komponisten durch Recitative ersetzt wurde.

Ouverture.

Die Ouverture bringt Motive der Oper (auf die im Folgenden verwiesen ist) in wirkungsvollem Tonbilde (Maestoso. — Andante grazioso. — Allegro agitato. — Allegro à la chasse).

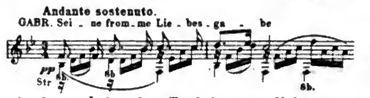
I. Aufzug.
1. Arie.

In einem malerisch von Bergen eingeschlossenen Hirtendorf in Granada beklagt die schöne Gabriele den Verlust ihres über alles geliebten Täubchens.

Die Arie hat folgende Theile: I. Andante (recitativisch) mit dem das Flattern der Taube bezeichnenden, im Maestoso der Ouverture verwandten Leitmotiv:



II. Andante sostenuto:



d. h. der Ring, den mir Gomez, mein Verlobter, geschenkt und den das Täubchen am Halse trug, »ist auf ewig nun dahin« (s. Ouverture: Andante grazioso). III. Allegro moderato: »Ach, sie war mein einzig Glück« ist von melodischer Anmuth, obschon dem Text nicht so entsprechend wie I. und II. und hat einen nach Art der klassischen Muster virtuos ausgeführten Schluss. Das Orchester leitet in reizvoller Weise wieder in die erste melancholische Stimmung über, die auch in Gabrielens Spiel wieder durchbrechen muss.
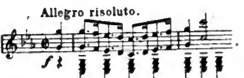
Rec. u. 2. Duett.

Gomez, ihr Verlobter, entschliesst sich, um ihren Kummer zu lindern, zum Prinzregenten zu gehen, der eben jetzt in den Bergen jage. Das Täubchen, das ein Adler geraubt, kann freilich auch der Prinz nicht zur Stelle schaffen. Doch wird er, »den man nur den Guten nennt«, Gomez vor der Nebenbuhlerschaft des gewaltthätigen Hirten Vasco und vor der Abgunst Ambrosios,

des Oheims der Gabriele, schützen und die Liebenden vereinigen (vergl. 2 Rec.).

Das Duett setzt sich aus verschiedenen kleinen Sätzen zusammen, von denen eine Art Leitmotiv des Prinzregenten, das schon in der Ouverture im 6/8-Tact (Allegro à la chasse) erklingt, hervorzuheben ist:

Sobald Gomez seinen Entschluss kundgiebt, gewinnt die Musik an Festigkeit:



Erst im Schlusssatz, einem schwungvollen Bolero, vereinigen sich die beiden Singstimmen.

Rec.

Kaum ist Gomez verschwunden, da erscheint, vom »Jägermotiv« (dem Anfang der folgenden Romanze des Jägers) angekündigt, ein Jäger in vornehmer Kleidung; er bringt Gabrielen die Taube zurück, die er soeben einem Adler abgejagt. Überselig giebt ihm das harmlos schlichte Mädchen auf seine Fragen Antwort *(bei der Erwähnung der von Gabrielen und ihrem Oheim bewohnten Schlossruine erklingt der Anfang der Romanze des Finales 6)* und erhält von ihm in der liedartigen, volksthümlichen Romanze die Auskunft: »Ein Schütz' bin ich in des Regenten Sold . . .«, welche nicht ohne Galanterie ertheilt wird. Diese Eigenschaft steigert sich in folgendem Duett durch Gabrielens naive Fragen nach den Charaktereigenschaften des Prinzregenten *(Allegro con fuoco, Andante, Allegro moderato grazioso mit dem Spielmotiv):*

3. Romanze.

Rec.

4. Duett.



zu einer aufkeimenden, zarten Nei-

gung (*Duett: Allegro scherzando $^6/_8$: »Dein Blick mir zugewendet. . .«*), die jedoch durch Gabrielens Geständniss, dass zwei sich um ihre Hand bemühen (Gomez und Vasco), von denen sie nur Einen (Gomez) liebe, einen jähen Schlag erhält (*Adagio: »Ich muss sie einem Andern geben«*).

Dies Duett ist insofern für den eigenthümlichen Stil der leichten Operngattung bezeichnend, als in ihr die Musik den Text nicht eindringlicher und ausdrucksvoller zu gestalten, sondern ihm durch zarte, leichte, dem Tanzcharakter sich nähernde Motive ein gefälliges Gewand zu geben sucht.

5. Quintett.

Ein Kuss, den er ihr auf die Stirn drückt, wird von den heimkehrenden Hirten Ambrosio, Pedro, Vasco bemerkt und entflammt namentlich Vasco zu höchster Wuth. Erst Gabrielens schmeichelnde Fürbitte:

I. Vl. (Fag. in 8b.) pp

vermag den Jäger, erst des Letzteren volle Börse vermag die Hirten so weit zu besänftigen, dass sie ihm ein Nachtlager gewähren. Dennoch schöpft in dem beruhigten Quintettsatz (*Andante moderato* ₵, *Holzbl. u. Hr., Str. fast bis zum Schluss pizzicato*) Gabriele aus der heimtückischen Höflichkeit der Hirten ein Misstrauen, das ihre Wangen färbt. Der Jäger und die Hirten deuten die Erscheinung auf Gabrielens Liebe zum Jäger, um so mehr sinnen sie auf sein Verderben (*Allegro agitato: »Wie glühen ihre Wangen«. Die ersten 88 Tacte dürfen ausgelassen werden. Der Satz ist vollkommen der Spieloper entsprechend*).

6. Finale. Moderato. Allegretto grazioso.

In einem Ensemblesatz (Moderato und Allegretto grazioso), der oft übersprungen wird, sucht Vasco die unschlüssigen Genossen, die den Gast nicht ermorden wollen, zu seinem Vorhaben zu bereden.

Während die Berge in Abendsonnengluth erstrahlen, kehren die übrigen Hirten mit gefälligem, wohlklingendem

Allegretto pastorale. Maestoso.

Chorgesang heim (6/8-*Tact)*. Des Fremden Erscheinung lässt sie seinen hohen Stand ahnen (*Chor, Maestoso* 3/4-*Tact)*; auf Gabrielens Wunsch heissen sie ihn willkommen. *(Ein Bolero-Zeitmaass bringt lebhaften Wechsel hervor.)* Sie singt, »dem edlen Gast die Zeit zu kürzen«, eine etwas unverständliche, aber musikalisch pikante Romanze von der Nonne und früheren Maurenkönigin Fatime:

Bolero.

Andante.



Allegro agitato.

Ein düsterer, stimmungsvoller Ensemblesatz, der leider den ohnehin matten Verlauf der Handlung verlangsamt, lässt den Jäger noch glühender, die Hirten misstrauischer und heimtückischer, Gabrielen und den Chor besorgter um des Jägers Schicksal erscheinen. Jetzt ertönen Abendglocken, Hörner und Klarinetten antworten einander in sanftem Reigen, und nach dem choralartigen, fein zu nuancirenden Chor: »Schon die Abendglocken klangen« wird der Jäger von Gabrielen und den drei Hirten zur Ruhe in die Schlossruine geleitet.

Allegro moderato.

Wie leicht ersichtlich, ermangelt das Finale des dramatischen Interesses. Umsomehr haben die Sänger die Pflicht, durch eine schöne, der lauen Abendstimmung angepasste Gesangsausführung dem Mangel abzuhelfen. Auch der Regisseur muss durch den wohlvermittelten Übergang der Beleuchtung von der Tageshelle zu einem kräftigen Abendroth für ein stets fesselndes Bühnenbild sorgen. Werden beide Forderungen erfüllt, so ist der Abschluss einer nachhaltigen Wirkung sicher.

II. Aufzug.

7. Rec. und Arie mit Chor.

Unterdess findet Gomez auf seinem Pfad ein herrenloses Pferd und zwei heulende Doggen, bald naht, unter dem Geschmetter von Jagdhörnern, ein Jagdgefolge, das um das Schicksal des Gebieters in Sorgen ist. Gomez

zeigt ihnen seine Spur und, während er den gefährlicheren aber ihm vertrauten Weg über den Gipfel des Gebirges nimmt, heisst er die Jäger den Berg umgehen und ihn selbst an der Schlossruine in seinem Heimathdorf wiederfinden.

Eine dramatisch nicht belangreiche, aber musikalisch ansprechende, für den Sänger des Gomez und für einen geschulten Männerchor recht dankbare Scene, die nicht ausgelassen werden sollte. Die folgende Entr'actsmusik mit Gabrielens Romanze 9 wird meist übergangen.

8. Entr'act.

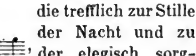
Verwandlung.

9. Arie.

Der veränderte Schauplatz lässt uns das vom Mond erleuchtete Innere der Schlossruine erblicken. Vasco geleitet den Jäger zur Ruhe und schleicht von dannen. Dieser ist »im weissen Maurenschloss« allein *(Allegro moderato)*. Aus der heimlichen Musik schält sich eine längere, liebliche Geigenmelodie heraus *(Adagio con moto)*:

Adagio con moto.
Vl. solo
p dolce

die trefflich zur Stille der Nacht und zu der elegisch sorglosen Stimmung des Jägers passt. Er bedenkt das Abenteuer, den schaurigen Ort, an dem einst Abenceragen (ein vornehmer, maurischer Stamm) von Christenrittern erschlagen sein sollen *(Mittelsatz des Adagio: Allegro con moto, tremolo in den Geigen, in den Bässen ein Unheilsmotiv)*:



Doch: »die Hand ist rein . .« *(Wiederholung des Violinsolo)* und der rauschende Strom der Zeit *(Allegro assai, rollende Achteltriolen in Str., mehrmals durch Holzbl. verstärkt)* vermag Eines nicht zu rauben: »die Ruh' im Busen, von Schuld und Vorwurf rein« *(Moderato, Hornsolo)*:



Die Müdigkeit überkommt ihn;

Gabrielens Bild in der Erinnerung, entschlummert er *(Andante, zum Schluss ersterbend)*. Doch Gabrielen lässt die Sorge für den Gast nicht ruhen; um ihn wach zu erhalten, singt sie an einer Fensteröffnung zur Guitarre die scharf rhythmisirte, eigenartige maurische Romanze von Alkansors und seiner Auserwählten verschwiegener Liebe. Da ihr Gesang ihn nicht erweckt, schleudert sie einen Stein herab; schon hört man draussen ein verdächtiges Pfeifen, warnend eilt sie davon, um Hülfe zu holen. Erst jetzt bemerkt er, dass der Feuerstein von seiner Büchse abgeschraubt ist. Er verriegelt die Thür und ergreift den »Theuerdank«, sein Schwert, den letzten Helfer in der Noth. Nach einem heroischen, kurzen Satz *(Recitativ, Allegro moderato, aufwärts eilender Tonleiterlauf wie im Anfang der Ouverture, dann più Allegro)* erwartet er still die Banditen, die sich mit einer gemächlichen, leisen Musik *(Andante; ausgehaltene tiefe Kl., sowie Pos. werden charakteristisch verwandt)* der Thüre nähern, als sie diese verschlossen finden, wegen dringender Botschaft vom Prinzregenten Einlass begehren und, als der Jäger erwidert: »Hat bis morgen Zeit!«, die Thür zertrümmern *(Allegro vivace 6/8. Allegro agitato ₵)*. Vor des Jägers gezücktem Schwert prallen sie zurück; sobald er ihnen zuruft: »Ihr Schurken, bebt; ich bin der Prinzregent!«, sinken Ambrosio und Pedro zuerst auf die Knie, dringen aber auf Vascos trotzige Ermunterung von Neuem auf den Herrscher ein, der die ersten beiden verwundet, den Vasco tödtet und über das Treppengeländer wirft *(während einer lebhaft schildernden Musik)*. Da tritt Gabriele mit Gomez ein *(Flötenlauf und Triller)* und kündigt das Nahen der Hülfe an, als fröhliche Hornrufe und ein kräftiger Jägerchor erschallen *(Allegro à la chasse der Ouverture)*; der Prinzregent stösst ins Horn, sein Gefolge und die Hirten des Dorfs erscheinen. Der Prinz giebt sich *(mit*

10. Maurische Romanze.

Rec.

11. Quartett.

12. Finale. Allegro.

dem oben mitgetheilten Leitmotiv; dieser Satz wird meist ausgelassen) allen zu erkennen; von Dank und Liebe zu Gabriele erfüllt, will er ihr fortan ein glänzendes Loos bereiten. Gabriele: »O Herr! diesen Hirten hab' ich mir erkoren«. Wohl zaudert er einen Augenblick:

Allegretto con moto.

Moderato.



Sie nickt bejahend *(während die gleiche Stelle in Dur wiederkehrt)*. Ihrer, in einer zärtlich geschmeidigen Cantilene vorgetragenen Bitte:



die von Gomez *(kanonisch)* wiederholt wird, vermag er nicht zu widerstehen *(er imitirt die Cantilene und vereinigt sich mit dem Brautpaar zu einem Terzettsatz von zartestem Wohllaut)*.

Andante grazioso.

Von dem folgenden Allegro-Terzettsatz, welcher für die Handlung unwesentlich und musikalisch des Interesses entbehrt, desswegen auch meist ausgelassen wird, sollte doch das poetisch und musikalisch zart ausgedrückte Geständniss, welches der Prinz seinem Freunde, dem Grafen Otto, über seine Herzenswunde macht, beibehalten werden (die letzten 17 Tacte des Allegro).

Allegro risoluto.

Auch der Mitgift vergisst der Prinz nicht; von Heilsrufen des Volks auf das Habsburger Kaiserhaus begleitet, geht er mit seinem Gefolge von dannen.

Allegro.

b. Albert Lortzing,

am 23. October 1803 in Berlin geboren, kam als Schauspielerkind frühzeitig mit dem Theater in Berührung. Eine gründliche musikalische Unterweisung wurde ihm nur bis 1812 durch C. F. Rungenhagen, den späteren Leiter der Berliner Singakademie, zu Theil. Schon von 1822 an trat er als Schauspieler und Sänger auf. Das Wanderleben, zu dem er durch seinen Beruf genöthigt war, erhielt durch sein Engagement am Leipziger Stadttheater unter Ringelhardt im Jahre 1833 einen längeren Stillstand, der für die Zusammenfassung seiner schöpferischen Kraft überaus heilsam war. Nachdem schon »Die beiden Schützen« (1837, 20. Febr.) einen durchschlagenden Erfolg errungen, ging noch im selben Jahre das Werk in Scene, das ihn weit über die Grenzen Deutschlands berühmt machen sollte, »Zar und Zimmermann.« Bei dem Directionswechsel 1844 von Director Schmidt als Kapellmeister engagiert, erhielt er, nachdem inzwischen »Undine« in Hamburg die Erstaufführung erlebt, am 1. August 1845 seine Kündigung, die erste seines Lebens. Am 30. Mai 1846 brachte er als Kapellmeister des Theaters an der Wien seinen »Waffenschmied« zur Aufführung. Nur wenige Wochen im Jahre 1849 leitete er von Neuem das Leipziger Theaterorchester. Im Jahre 1850 als Kapellmeister an das soeben eröffnete Friedrich-Wilhelmstädtische Theater berufen, starb er bereits am 21. Jan. 1851, von den bittersten Nahrungssorgen und Enttäuschungen entkräftet.

Lortzing hat die Bedeutung, die er noch jetzt im deutschen Repertoire behauptet, hauptsächlich der glücklichen Vereinigung seiner dichterischen und musikalischen Begabung zu verdanken. Einzeln betrachtet, hätte weder die eine noch die andere die Bedeutung

einer Etappe in der Entwickelung der Oper zu gewinnen vermocht. Aber er besass das, was dem dramatischen Dichter werthvoll ist, die Kunst klarer Charakterzeichnung, und er kannte die Bühnenwirkungen aus eigener Anschauung und reicher Erfahrung. Für die Richtung des harmlosen, gemüthlichen Humors war er sogar ungewöhnlich begabt, und da er die gewaltigen Erschütterungen der hochdramatischen Kunstgattung mied, so gerieth er naturgemäss auf die Bahn der komischen Oper. Als Tonsetzer hat er die Tonkunst um komische Wirkungen, drollige Instrumentalwendungen, komisch wirkende Motivverbindungen nicht wesentlich bereichert, obschon er im »Zaren« bemerkenswerthe Anläufe dazu nimmt; er hat Mozart nicht einmal ganz ausgenutzt, geschweige denn übertroffen. Dafür sind seiner Tonsprache eine unversiegbare Gefälligkeit und Herzlichkeit zu eigen, die sich geschickt und zwanglos mit Wort und Situation verbinden, und die ihn auch als Musiker für die komische, oder richtiger, für die leichte Operngattung vorausbestimmten. Besonders gross ist er in der kleinen Gattung des volksthümlichen Liedes, während ihm in den grossen Formen nicht selten die nöthige Sicherheit im Aufbau, sogar in der Stimmführung fehlen. Er stand im Ganzen mehr auf dem Boden des deutschen Singspiels, wie es in Karl v. Dittersdorf seinen begabtesten Vertreter gefunden hat, als der feinkomischen von Mozart begründeten Oper. Der Umstand, dass sein dichterisches, wie musikalisches Empfinden tief im deutschen Volkscharakter wurzelt, sowie die unfehlbare Bühnenwirksamkeit seiner Charaktere und Situationen sichern seinen Hauptwerken eine bleibende Stelle im deutschen Opernrepertoire.



1.

Zar und Zimmermann.

Komische Oper in drei Aufzügen.

Musik von Albert Lortzing*).

Ouverture.

Die Ouverture enthält nach einem Andante das russische Motiv: [Notenbeispiel], dann als Ruhepunkt die schöne Geigencantilene des Sextetts (II. Aufz. 10) und die Hochzeitsmusik aus dem Finale des I. Aufzuges in kunstloser, aber gefällig wirkender Verknüpfung.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction (Chor).

Auf dem Schiffswerft der Witwe Brown in Zaandam sind Zimmerleute fleissig am Schiffsbau. Das Singen befördert die Arbeit; doch, wie der junge Russe Peter Iwanow meint, Einer »vor allen weiss solch Lied uns vorzutragen«, und dieser Eine ist sein Landsmann Peter Michailow**), der ungesäumt ein kerniges *(mit 4 Dreitacten beginnendes)* und gedankenvolles Zimmermannslied zum Besten giebt. Dieses und die Aussicht auf ein Abendfest, zu welchem ihre Prinzipalin sie anlässlich der Hochzeit ihrer Tochter Charlotte eingeladen hat, ermuntert die Gefährten zu rüstigem Schaffen.

Zimmermannslied.

Dialog.

Unter Landsleuten giebt es keine Geheimnisse und so weiss Michailow längst, dass Iwanow in zärtlicher und erwiderter Liebe zu Marie, der reizenden und liebenswürdigen Nichte des »dummen und lächerlichen« van Bett,

---

*) Die Klavierauszüge von Lortzings Opern sind bei Breitkopf und Härtel erschienen. Die Partituren sind bisher nur handschriftlich vorhanden. Vollständige, mit allen gebräuchlichen Einlagen, sowie mit durchgehenden und sachkundigen Regieangaben versehene Textbücher zu den drei von uns behandelten Lortzing'schen Opern sind von C. F. Wittmann in Reclams Universalbibliothek herausgegeben.

**) Die Namen Iwánow und Micháilow sind auf der zweiten Sylbe zu betonen. Eine russische Namensbildung Michaelow, wie sie der Text enthält, giebt es nicht.

Bürgermeisters von Zaandam, schmachtet, die eben daherkommt, um ihrem Auserwählten zwei Mittheilungen zu machen; die eine betrifft die galante Aufmerksamkeit, mit der sie von einem jungen Franzosen verfolgt wird, die andere allerhand geheimnissvolle Machenschaften, die ihr und ihrem Liebsten seitens ihres Oheims zu drohen scheinen. Da Iwanow einst heimlich aus dem russischen Soldatenstande desertirt ist, glaubt er sich ertappt; jener Franzose aber giebt seinem eifersüchtigen Naturell reichliche Nahrung, und kaum hat sie ihn mit ihrem schlichten, mit schelmischer Überlegenheit vorgetragenen Liede von der Eifersucht besänftigt, da versetzt ein Kuss, den Michailow auf ihr dargereichtes Händchen drückt, sein Blut aufs Neue in Wallung (*von den immer mehr beschleunigten Octaven der Hörner angedeutet*), sie läuft davon, er hinterdrein.

II. Auftritt.

2. Arietta.

Lefort tritt auf, und aus seinem Munde erfahren wir, dass Michailows Verkleidung den Kaiser aller Reussen, den Zaren Peter »den Grossen«, birgt, während er selbst als dessen Admiral und Reisebegleiter kenntlich wird. Er bringt ungünstige Nachrichten aus Russland: der Geist seiner (Halb-)Schwester Sophie rege die Strelitzen zur Meuterei auf*). Der Zar heisst alles zur Abreise rüsten und verräth uns in einer grossen Arie (*Recitativ-Cantabile — Recitativ — Un poco più lento*), welch saures Amt das Herrschen bilde und wie nur der »Blick nach Oben« oder vielmehr der Blick »von Oben«, vom Reich der Seligen auf die dankerfüllte Nachwelt, für die Undankbarkeit der Mitwelt zu trösten vermöge, lässt aber doch seiner oft

III. Auftritt.
Dialog.

IV. Auftritt.
3. Arie.

*) Der Geist d. h. die Gesinnung; denn die hier gemeinte Sóphia Alexéjewna wurde schon 1689 wegen ihrer Umtriebe gegen Peter in das »Jungfrauenkloster« zu Moskau gebracht. Strelitzen eigentlich Strälzy, Schützen, hiess die von Iwan dem Schrecklichen errichtete Leibwache, deren Eigenmächtigkeit und Übermuth zu ihrer Auflösung durch Peter 1698 führten.

bewiesenen Strenge so viel freien Lauf, um blutige Strafen in Aussicht zu stellen. (Die später wirklich erfolgte Hinrichtung von 2000 Strelitzen hat diese Verheissung wahr gemacht.)

In der Arie wird man wie in der ersten Nummer kaum einen neuen musikalischen Gedanken finden. Das Un poco più lento (etwas langsamer als Andante nämlich) erinnert stark an Spohr. Sauber ausgeführt und mit Nachdruck vorgetragen, verfehlt sie dennoch ihre Wirkung nicht. Eine Auslassung von 4 Tacten am Schluss des Cantabile: »Drum sehnt sich mein Geist nach Licht und Wahrheit!« erscheint geboten.

V. Auftritt. Dialog. VI. Auftritt.
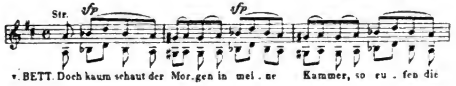
Nicht sehr gelegen kommen Iwanow und noch weniger der schon erwähnte Bürgermeister van Bett nebst Witwe Brown, dem Zuschauer indess zu entschiedenem Gewinn. Denn van Betts aufgeblasene Selbstgefälligkeit, die Zergliederung der eigenen Vorzüge, welche dieser selbstbewusste Wächter der Gerechtigkeit an sich vornimmt, sind vom Komponisten mit so kräftigem Humor geschildert, dass eine Atmosphäre des Behagens mit dieser Nummer hervorbricht.
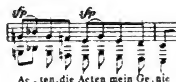
4. Aria.

Ganz vom Amtseifer erfüllt, athemlos dem Schuldigen nachspürend, ruft er aus:
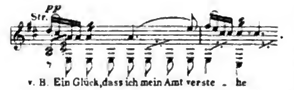
Allegro. van BETT. O sanc.ta ju.sti.tia!

»Plerique hominum (die meisten Menschen) auf dieser Erde, Sie ruhen doch mal von Qual und Beschwerde«:
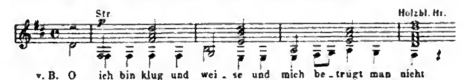




Doch Zaandam braucht nicht zu verzagen:



Der Schärfe seines Geistes halten die für sein Amt wie geschaffenen körperlichen Erfordernisse, die »ausdrucksvollen Züge«, das »Aug' wie ein Flambeau« u. s. w. die Waage. Die lächerliche Wirkung dieser Selbstberäucherung wird dadurch vollkommen, dass er sie in einem ausdrucksvollen Cantabile-Satz, in welchen ausser den Streichinstrumenten nur der »trockene Schleicher«, das philiströse Fagott, mitzureden wagt, vorträgt; zum Schluss erweist sich dies Instrument sogar als nützlich und hülfreich, indem es dem gestrengen Herrn, welchem bei der letzten tiefen Kadenznote Athem und Stimme ausgehen, diese Note abnimmt. Mag da noch Jemand an der Schlussfolgerung zweifeln:



Die Arie besitzt naturwüchsige Frische, und weist eine zutreffende Charakterisirung auf.

Dialog.

Van Bett begiebt sich schliesslich an die ihm aufgetragene Untersuchung. In einem Briefe fordern ihn die Generalstaaten, d. h. die von den Provinzialständen der damaligen Republik der Vereinigten Niederlande erwählten Abgeordneten, welche an der Spitze der Regierung standen, auf, ihnen über das »Thun und Lassen eines Fremden, Namens Peter, der gegenwärtig auf den Werften zu Zaandam arbeitet«, Bericht zu erstatten. Da es mit seinem Lesen zu hapern scheint, die Witwe Brown diese Kunst überhaupt nicht kennt, so muss der Zar ihm den Brief vorlesen, der auf diese Weise von den gegen ihn gerichteten Nachforschungen Kunde erhält. Doch auch Iwanow, der allzeit besorgte Deserteur, fühlt sich getroffen. Die Glocke ertönt, und die Zimmerleute eilen in der

VII. Auftritt.

5. Chor und Ensemble.

Meinung, dass schon der Hochzeitsschmaus beginne, fröhlich herbei (*Allegro vivace* 5/8). Da van Bett unter ihnen statt eines Peters gleich ein ganzes Dutzend findet, so sucht er die beiden Fremden hervor, und von diesen scheint ihm Iwanow »das echte Spitzbubengesicht« zu haben (*Allegro* C); auch empfiehlt er ihn der Obacht der Witwe

VIII. Auftritt. Dialog.

Brown. Nachdem die Gesellen sich wieder zur Arbeit entfernt haben (*Tempo primo*), und sich van Bett noch im Interesse der »öffentlichen Sicherheit« zum Hochzeitsmahl

IX. u. X. Auftritt.

eingeladen, tritt Lord Syndham, der englische Gesandte auf, vorläufig ohne seinen Namen zu nennen. Er ist erfreut, zu hören, dass van Bett bereits einem Russen namens Peter auf der Spur ist und bietet ihm 2000 Pfund, wenn van Bett von diesem herausbekommt, welches seine

XI. u. XII. Auftritt.

Pläne in Bezug auf England seien. Wirklich läuft dem Bürgermeister der sorgengequälte Iwanow in den Weg, den er als den geheimnissvollen Peter ansieht und, zu dessen nicht geringer Verwunderung, mit Höflichkeiten

6. Duett.

überhäuft. In einem humoristischen Duett spielen Beide mit einander Versteckens, schon ist Jwanow im Begriff, seine Desertion einzugestehen (*Allo. moderato*), da stockt er:

Con moto (quasi presto)
Str.
I Vl.
p
v. BETT. Er will nicht heraus, nein, er will nicht heraus, nicht heraus mit der Spra - che
(mit I Vl. 2 8b.)

Nunmehr bedient sich der Diplomat van Bett eines Umwegs, er frägt den Misstrauischen: »Was ist Ihr Plan in Bezug auf Frankreich?« und erhält die »sehr feine« Antwort von ihm, dass es ein schönes Ländchen sein soll. Auf die weitere Frage: »kennen Sie England ganz genau?« erwidert er achselzuckend: »Je nun...« v. Bett weiss nicht aus noch ein (*Recitativ*). Zum Glück fällt ihm Iwanows Interesse für Marie ein: »Sie lieben Marie?«

Jwanow stutzt, stutzt wieder und: [music: v. B. stutzt zum drit-ten Ma - le] Er zeigt ihm die Aussicht auf Mariens Hand (*Tempo primo*) und erhält die Zusicherung: »Ist der Oberst nur zugegen, schenk' ich reinen Wein ihm ein« (*Allo. assai*).

Die musikalische Komik des letzten Beispieles besteht in der Unterschiebung der ernsten Recitativfloskel, die als Schluss gebräuchlich ist, unter den verwunderten, aber possenhaften Ausruf van Betts. Das komische Zwiegespräch im Duett ist auch musikalisch fein und launig behandelt.

Marie erscheint, von dem übergalanten Marquis von Chateauneuf verfolgt. Iwanow stellt sich in die Quere, der höfliche Franzose erfährt den Namen des eifersüchtigen Liebhabers, glaubt zuerst den Zaren entdeckt zu haben, als dieser selbst auftritt und von Marie gebeten wird, ihrem Bräutigam »den Kopf zurechtzusetzen.« Chateauneuf bittet in einer zarten Cantilene, ihm seinen zu ausgeprägten Schönheitssinn zu vergeben. Inzwischen hat er die stattliche Gestalt, das feurige Auge des Zaren wohl bemerkt und streckt mit der leise zu diesem geäusserten Kunde von einer Niederlage der Russen im Kampf mit den Türken einen Fühler aus, der dem Zaren den heftigen Ausruf entlockt: »Ha, schändlich ist's erlogen!« Der Marquis hat den Zaren erkannt, stellt sich ihm als französischer Abgesandter mit geheimen Aufträgen vor und erhält, während die aus der Ouverture her bekannte Hochzeitsmusik näher kommt, vorläufigen gnädigen Bescheid. Jubelnd kommt der Chor mit einer rhythmisch pikanten Weise herbei:

XIII. u. XIV. Auftritt.
Dialog.

XV. Auftritt.
7. Finale.
Allo. moderato.
Andantino.
Tempo primo.

Allegretto.

Allegretto.
Lustig zum Tanze jubelt, springet, Lustig zum Schmause, Gläser, klinget!

Nachdem Chateauneuf als galanter Mann von Witwe Brown gern zur Hochzeit eingeladen, nachdem der Zar eine plötzliche, musikalisch bedeutsam hervorgehobene Zornesaufwallung gegen die Empörer durch ein Einstimmen in das Chorlied vertuscht hat:

ZAR Ster - ben seh' ich sie bald zu mei - nen Fü - ssen

bricht alles zum Schmause auf.

Allegro. Mosso.

Im Allegro bleiben die Tacte 62 bis 100 (bis zum Mosso) besser weg, da die Handlung ohnehin sich in der Schwebe befindet.

II. Aufzug, I. Auftritt. 8. Chor. Dialog. II. Auftritt. III. Auftritt. IV. Auftritt.

Es ist Abend geworden, und die Hochzeitsgäste, die in einer Gartenschenke beieinander sind, singen in einem rauschenden Chor ein Loblied der Freude. Nur Iwanow, der nicht weiss, wo Marie steckt, ist von Eifersucht geplagt, indess der als Matrose verkleidete Chateauneuf dem Zaren und Lefort einen Bündnissentwurf unterbreitet. Auf Mariens Bitten, die den Iwanow für seine Eifersucht bestrafen will, und um den mit dem Lesen des Entwurfs beschäftigten Zaren der Aufmerksamkeit der Gaffer zu entziehen, singt Chateauneuf das sentimentale, aber zärtliche und süssmelodische Lied: »Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen.« Iwanow wird durch den neuen Erfolg des Marquis nur noch eifersüchtiger, Marie verspottet ihn, alles eilt zum Tanze, nur der Zar, Lefort und Chateauneuf setzen sich an den einen, der bedenklich angetrunkene van Bett, der inzwischen erschienene Lord Syndham und Iwanow an den andern Tisch, und die diplomatische Action beginnt.

9. Lied (Romanze). Dialog. V. Auftritt. VI. Auftritt. VII. Auftritt.

10. Sextett.

Als deren Folge erscheint auf der einen Seite die Unterzeichnung eines Allianzvertrags zwischen Frankreich und Russland durch den Zaren, während auf der andern Lord Syndham über geheimnissvolle Andeutungen, die

aus seiner Absicht entspringen, das Incognito des Pseudo-Zaren Iwanow nicht zu enthüllen, und über ebenso dunkle Entgegnungen Iwanows, der immer nur seine Auslieferung wegen der Desertion befürchtet, nicht hinauskommt. Der Spürsinn des armen van Bett, der den Iwanow bald für eine Majestät, bald für einen (zur Zeit der ersten Aufführung der Oper sehr volksthümlichen) Demagogen hält, leidet an allen diesen Räthseln und Hinterhalten Schiffbruch: »'s ist nicht richtig, alle Beide kommen mir verdächtig vor.« Kaum ein Wort äussert er, dass nicht eine komische Pointe enthielte. Durch ihn, wie durch das Versteckenspielen Iwanows und des Lords erhält die ernste Konferenz der Gruppe des Zaren eine drollige Nachäffung, welche dies Sextett unterhaltend und humorvoll macht.

Die Musik geht nicht bis zu solchem Grade der Charakterisirung, dass sie zwischen Ernst und Karikatur unterschiede, sie ist aber von so anmuthiger und liebenswürdiger Grundstimmung, dass sie das Sextett seiner ganzen Anlage und Wirkung nach zum Höhepunkt der ganzen Oper erhebt; auch bleibt sie meist heimlich und verhalten, wie es der Text erfordert, so der Anfang:

Maestoso

Str.

Mehrere a capella-Sätze bringen einen wirksamen Wechsel der vokalen Klangfarbe hervor. Die Stimmen sind oft zu zwei Gruppen vereinigt. Als melodische Perle schält sich aus dem schon oft vorher verwandten Motiv

Allegro con moto.

p
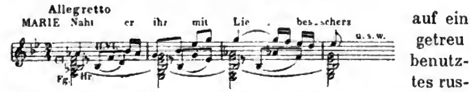
die auch in der Ouverture vorkommende langathmige, ungewöhnlich reizvolle Geigenstelle heraus:





Dialog. VIII. Auftritt. 11. Brautlied.

Durch die Zurückkunft Mariens und der übrigen Gäste wird Iwanow endlich aus seinem Kreuzverhör befreit. Marie singt das eigenartige, fein melancholische Brautlied, das sie von Peter Michailow gelernt hat (II. Aufz. IV. Auftr.) und das ausser der Mitte in Dur:



auf ein getreu benutztes russisches Originallied deutet. Jetzt überbringt Lefort dem Zaren heimlich die Mittheilung, dass die Empörung in Moskau allgemein sei; sie wollen davoneilen, als ein Offizier mit Soldaten erscheint. Der Rath von Amsterdam hat bemerkt, dass seit längerer Zeit namentlich in Zaandam Schiffsarbeiter durch Fremde hinweggelockt werden und dem Offizier den Befehl ertheilt, alle anwesenden Fremden auf ihre Legitimation hin zu prüfen. Sogleich übernimmt der in seinem Ansehen bedrohte van Bett die Untersuchung.

Dialog. IX. Auftritt. X. Auftritt.

12. Finale. Moderato.

Zunächst stellt er die Personalien der »beiden Laffen« Lefort und Chateauneuf fest. (Der Anfang des Finales:

Moderato. *mf* Str.
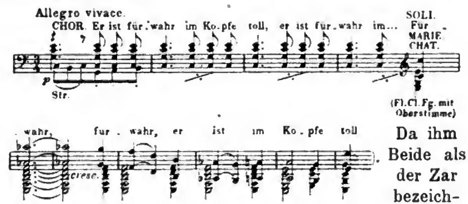
könnte als »Untersuchungsmotiv« bezeichnet werden, es verbindet sich später mit der Hauptphrase: »O, ich bin klug und weise« und ist die siegesbewusste Tonfolge ebenso charakteristisch, wie der Klarinette:



In beiden, schliesslich auch in Syndham, dem Knauserer,

der ihm die 2000 Pfund noch nicht bezahlt, entdeckt er zu seiner steigenden Verlegenheit und unter dem zunehmenden Gespött des Chors, der, sehr angebracht, des Bürgermeisters Worte: »O, er ist klug und weise« citirt, hochgeborene Gesandte, *(deren Legitimation jedesmal von Trompetenfanfaren begleitet wird)*. Endlich leuchtet ihm ein, dass Iwanow oder Michailow einer der gesuchten Missethäter sein könne. *(Die zunehmende allgemeine Erregung spiegelt die Stelle:*

Allegro vivace.



). Da ihm Beide als der Zar bezeichnet werden, so will er den ihm verdächtigeren Michailow festnehmen lassen, als dieser, des lächerlichen Schauspiels müde, wüthend auf den Bürgermeister losgeht und ihn unter allgemeinem Tumult von sich schleudert.

Allegro assai.

Schon das Allegro vivace, noch mehr das Allegro assai ist ganz in Mozartschem Stil gehalten.

Tact 46 bis 75 des Allegro assai enthalten eine unnöthige Wiederholung und werden überall ausgelassen.

III. Aufzug, I. Auftritt. 13. Introduction.

Van Bett ist fern davon, durch die empfangene Lection klüger geworden zu sein; er hält Iwanow für den Zaren, lässt Michailow aber infolge einer Kaution des französischen Gesandten wenigstens in Freiheit. Um den falschen Zaren würdig zu feiern, studirt er jungen Burschen und Mädchen eine von ihm gedichtete, von seinem

Freunde dem Kantor komponirte »Kantate« ein und erreicht damit den Gipfel der Lächerlichkeit*). Der Zar, der seine Erkennung vorläufig noch für gefährlich hält, bestimmt Marie, die über die Standeserhöhung ihres Bräutigams ganz in Verzweiflung ist, vorläufig diesen noch als Zaren zu betrachten, er verspricht ihr dafür, sie heute noch in seine Arme zu führen. Das harmlose Glück des Mädchens stimmt ihn ernst, er denkt seiner Kindheit, der Undankbarkeit seines Volks, seines Nachruhms in dem berühmten Liede »Sonst spielt' ich mit Scepter, mit Krone und Stern.«**)

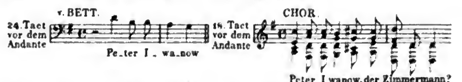
Dialog. II., III. u. IV. Auftritt. V. Auftritt. 14. Lied.

Marie ist Iwanow gegenüber der Weisung des Zaren wohl eingedenk, nur dass durch ihre Ehrfurcht die ihr angeborene Schelmerei durchblitzt. Iwanow geht zum Scherz auf die »Majestät« ein, will Marie sogar zum (Hand-)Kuss zulassen, als sie, über seinen Stolz gekränkt, ihm den Franzosen entgegenhält, der »überhaupt ein feiner Mann« sei (*diese neckischen Scherze sind in der Musik überall leicht und flüssig behandelt*). Der Zar, der endlich abreisen will, findet den Hafen gesperrt; zum Glück hat Lord Syndham dem vermeintlichen Zaren Jwanow einen

Dialog. VI. u. VII. Auftritt. 15. Duett. Dialog. VIII. Auftritt.

---

*) Im Fall der Name Iwanow die richtige Betonung erhalten soll, müssen die beiden betreffenden Stellen so lauten:



Der erste Accord des Chores lautet in der Partitur *A D Fis C*, doch ist diese Schreibart augenscheinlich auf eine Nachlässigkeit des Komponisten zurückzuführen.

**) Die üblichen beiden da capo-Verse finden sich in dem bereits erwähnten Textbuch Wittmanns. Auf S. 55 und 82 dieses Buches ist statt Iwanow einfach Iwan gesetzt, was im Russischen ganz ungebräuchlich ist; Iwan ist ein Vor-, Iwanow ein Familienname.

Pass übergeben, den der echte Zar ohne Federlesens an sich nimmt, indem er dem Iwanow einen versiegelten Brief, der die Begründung seines Glückes enthalte, aber erst nach einer Stunde geöffnet werden dürfe, übergiebt.

Der Zar zeigt Lefort und Chateauneuf den rettenden Pass, ohne dass Iwanow weiss, woran er ist, und geht mit den beiden Vertrauten ab.

IX. Auftritt. 16. Finale. Allegro moderato.

Dieses sehr ansprechende kurze Quartett wird ohne Grund oft ausgelassen.

Ein grosser Zug von Rathsherren, Volk, Kindern nebst van Bett und Marie erscheint, um Iwanow zu huldigen. Ein Nationaltanz muss das Auge des Monarchen ergötzen, dann lässt van Bett nach salbungsvoller Vorrede seine Kantate singen, als plötzlich Kanonendonner ertönt und ein Rathsdiener ankündigt, Peter Michailow wolle an der Spitze einer grossen Mannschaft auslaufen. Van Bett befiehlt zu den Waffen zu greifen, Iwanow, der sein »in Papier gewickeltes Glück«, den Brief Michailows nämlich, für ein leeres Versprechen ansieht, erbricht ihn und liest darin seine Ernennung zum Oberaufseher des Zaren und des Letzteren Genehmigung zu seiner Heirath; der hintere Vorhang theilt sich, und der Zar im Schiff wird sichtbar. Nach seinem herzlichem Abschiedsgruss, der zuletzt in den Schluss des Zimmermannsliedes (I. Aufz. 1.) ausläuft, brechen alle in Heilrufe aus, van Bett will, zu spät, seine Leute sammeln, um den echten Zaren mit seiner Kantate zu beglücken, indess Marie und Iwanow dankerfüllt vor dem Schiffe niederknien.

X. Auftritt. Più moto. Allegro moderato (Tanz mit Holzschuhen). Rec. Allegro. Più mosso.

Moderato.

Mosso.

Der Stoff zu dieser Oper ist einem älteren französischen Lustspiel »der Bürgermeister von Saardam« oder »die beiden Peter« entnommen. Dass Peter der Grosse

wirklich im Jahre 1698 in dem holländischen Seedorf Zaandam (nicht Saardam, wie es heute noch in allen Theateraufführungen lautet), die Axt als Schiffszimmermann geschwungen hat, ist historisch erwiesen. Die von dem historischen Charakter erheblich abweichende Idealisirung, welche sich der Zar im Text gefallen lassen muss, hat ihn zu einer vorzüglichen Opernfigur umgeschaffen. Der herrische, aufbrausende Grundzug ist durch Grossmuth und Weichherzigkeit veredelt. In dem Bürgermeister van Bett hat Lortzing einen Charaktertypus der komischen Operngattung erfunden, wie er oft nachgeahmt, aber noch nicht wieder in seiner zwerchfellerschütternden Aufgeblasenheit und Beschränktheit erreicht worden ist. Das Liebespaar Jwanow und Marie mit seinen Neckereien und einer überall durchschimmernden herzlichen Zuneigung ist ganz und gar aus dem Stil der leichten komischen Oper herausempfunden. Dem steifen und einfältigen Engländer Syndham steht der schlaue Franzose Chateauneuf gegenüber, der anderthalb Aufzüge hindurch die Rolle eines Schürzenjägers übernimmt, nur um ungestört beobachten und spüren zu können. Die Oper wurde am 22. December 1837 zum ersten Mal in Leipzig und zwar nicht mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt. Erst die überaus beifällige Aufnahme, die sie in andern Städten, namentlich in Berlin, fand, sicherte ihr bald die noch bis auf den heutigen Tag andauernde Beliebtheit im deutschen Repertoire.



2.

Undine.

Romantische Zauberoper in vier Aufzügen.

Nach Fouqués Erzählung frei bearbeitet.

Musik (und Dichtung) von Albert Lortzing.

Ouverture.

In der Ouverture sind grossentheils die Motive aus dem letzten Finale verarbeitet. Neben dem Unheil, das über den Treulosen hereinbricht, wird die Erlösung durch die Macht der Liebe geschildert.

Vorgeschichte.

Ritter Hugo von Ringstetten hat von der schönen Berthalda*), der Tochter des verstorbenen Herzogs Heinrich, beim Turnier in der Reichsstadt eine Schärpe zum Siegeslohn erhalten, dafür aber geloben müssen, die Räthsel des verrufenen Zauberwaldes, der sich unweit der Stadt ausdehnt, zu durchforschen. In Begleitung seines Schildknappen Veit hat er das schreckenvolle Unternehmen vollführt und ist spät am Abend nach Durchschreitung eines Bachs an eine Hütte, die am Rande einer von einem See bespülten Landzunge steht, gelangt. Bei den einsamen Insassen, dem bejahrten Fischer Tobias und seiner Frau Marthe, hat er Nachtherberge gefunden. Doch inzwischen ist der Bach zu einem Strom angewachsen und hat die Landzunge zu einer Insel umgeschaffen. In der ihm fast drei Monate hindurch auferlegten Abgeschiedenheit hat er die Pflegetochter der Fischersleute, die wunderliebliche, frohsinnige, zutrauliche, freilich bisweilen neckische und muthwillige Undine,

*) Da dieser Name, ebenso wie Bertha oder Berchta, Berthold oder Berchtold von dem altdeutschen peraht, berht, englisch bright: glänzen, abgeleitet ist, so ist die auch in der de la Motte Foqué'schen Erzählung angewandte Schreibweise ohne h unrichtig.

kennen und lieben gelernt. Allen Standesbegriffen zum Trotz, der verheissenden Blicke uneingedenk, mit denen ihn Berthalda einst entliess, steht er im Begriff, sich mit ihr zu vermählen und, da der See wieder Vernunft angenommen hat, sich auf den Weg zur Reichsstadt zu begeben, um sein Ritterwort bei Berthalda einzulösen.

I. Aufzug, I. Auftritt. Einlage.

Die Oper kann nach Belieben mit einer ziemlich belanglosen Einlage von Vincenz Lachner, Text von Philipp Düringer, eröffnet werden, in welcher sich der Chor von Tobias und Marthe mit dem Versprechen verabschiedet, zum Hochzeitszuge der Undine wieder zu erscheinen.

II. Auftritt. 1. Arie. Dialog. II.—IV. Auftritt.
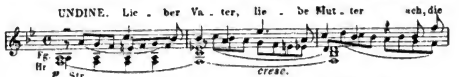
Veit stellt seine Armbrust in die Ecke des einfachen Fischerhauses, froh dass er bald die wüste Insel verlassen wird. Tobias, Marthe und Pater Heilmann, der die Brautleute einsegnen soll, treten ein. Der Geistliche erfährt im Gespräch, dass vor 15 Jahren am Tage aller Seelen die leibliche Tochter der Fischersleute im See ertrank und dass am selben Abend ein »wunderschönes Mägdelein von etwa drei—vier Jahren reichgeputzt« auf ihrer Schwelle erschien. Die Erzählung wird
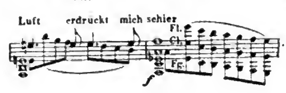
V. u. VI. Auftritt. 2. Quintett.

durch Undinens Erscheinen unterbrochen, die, des Frühlings und der Liebe froh, herbeispringt (*Allegro affabile*). *Eine Art Leitmotiv erhält ihr Frohsinn in der Geigenfigur:*
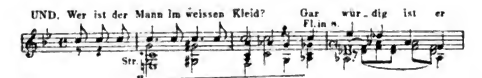
Allegro affabile.
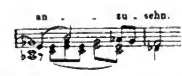
In hübschem Aufschwunge giebt die Musik ihre überquellenden Empfindungen wieder:





In feiner Modulation wird Undinens Ehrfurcht vor dem Pater angedeutet:





Hugo, der ihr nacheilt, wird von dem dankbaren Pater als Lebensretter wiedererkannt, der ihn einst aus Räuberhänden befreit. Der Ausdruck »mein theurer, alter Freund« stimmt Undinen zu kindischem Gelächter (*Mosso*). Ihrer rührenden Bitte um Vergebung kommt der Pater mit den Worten entgegen: »Mein holdes Mägdelein, du kannst nicht wehethun mit deiner reinen Seele«; er giebt, ohne zu wollen, den Anlass zur Schürzung des tragischen Knotens. Denn Undine, zu lügen unkund, gesteht mit Thränen, dass ihr von dem Höhern, der sie schuf, eine »Seele« nicht verliehen worden ist. Der Pater, der an ihr nichts Übles, doch viel Wundersames findet *(Allo. vivace)*, bittet den Herrn der Gnade, sie auf den rechten Pfad zu führen. *(Larghetto, Ensemble, zuerst a capella.)*

Dialog.

VII. Auftritt.

VIII. Auftritt.

Veit eilt mit der Kunde herbei, der See fange wieder an zu toben, und Undine lässt eine halblaute Anrufung an »Kühleborn«, ruhig zu sein, fallen. Von Hugo um Aufklärung gebeten, weicht sie aus und fragt ihn dagegen, welche Bewandtniss es mit der Schärpe habe, die an der Wand hänge. (Ein nur im Klavierauszuge vorhandener Satz, Allegro non troppo ma con espressione, — Tempo l'istesso, ma sempre tranquillamente, der besonders im Anfang recht zart empfunden ist, fehlt in der Partitur und wird bei Aufführungen übergangen.)

3. Romanze u. Duett.

Er erzählt ihr in einer Romanze, in welcher der Komponist den heroischen Ausdruck freilich nur im Rhythmus und in der Klangfarbe trifft, dass und unter welcher Bedingung er sie von Berthalda empfangen. Auf ihre Frage:

»So liebst du sie?« erwidert er: »Sie ist schön, doch stolz und strenge« und zerstreut in zärtlichem Gesange ihre keimenden Besorgnisse.

Dialog.
IX. Auftritt.
X. Auftritt.
4. Chor.
Dialog.
XI. Auftritt.
5. Duett. Allegro ma non troppo.

Die Fluthen sind ruhig, sie haben sogar ein Fass edeln Weines, einen willkommenen Hochzeitstrunk, ans Ufer gespült. Das junge Dorfvolk holt das Brautpaar zur Trauung ab, indess Veit den Inhalt des Fasses probirt. Ein sonderbarer Fremder überrascht ihn dabei; er nennt sich Kühleborn, behauptet, dass er Weinhändler sei und die Fluthen ihm das Fass entrissen haben, und zeigt sich über alle Vorkommnisse in der Hauptstadt, über das Turnier, über Veits Trunkenheit dabei, über alles »vom Prunksaal bis zum Stalle« merkwürdig gut unterrichtet. Als Veit ihm vertrauensselig eröffnet, dass seiner Meinung nach der Bund seines Herrn mit dem Fischermädchen an der tieferen Leidenschaft desselben für Berthalda zu Grunde gehen würde, geräth Kühleborn in eine Erregung, die von der vorher zur Schau getragenen Überlegenheit seines Benehmens scharf absticht. Die Glocke der Kapelle zeigt das Ende der Trauung an, und Kühleborn beschliesst, seinem Kinde Undine von nun an rettend, rächend zur Seite zu stehen.

Allegro con moto.

XII. Auftritt.
6. Finale. Allegro giubiloso. Lied (Allegro vivace—Allegretto — Allegro.
XIII. Auftritt.
Commodo.

Hochzeitspaar und Gäste kehren zurück, Veit singt ein launiges Lied vom Weine, als Kühleborn, genau in der Tracht des Paters Heilmann und nur von Undinen erkannt, erscheint *(leise Posaunen und Trompeten verleihen seinen Worten Feierlichkeit)*, um sich, halb gegen Hugos Willen, dem Zuge anzuschliessen und »mit frommen Sprüchen den Spuk der bösen Geister« bei der Reise durch den Zauberwald zu bannen. *(Bei seinen Worten ertönt eine Art Leitmotiv, das bei Hugos Anrufung an Kühleborn in Duett 13. wiederkehrt:* Str. *).*

Andantino.

Undine singt ein innig empfundenes wehmüthiges Ab-

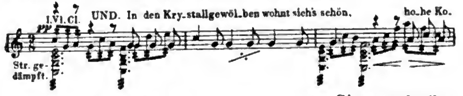
schiedslied (*im Anfang mit Solofagott*). Unter den Glückwünschen der Gäste zieht das Paar nebst Veit und Kühleborn von dannen.

Allegro non troppo.

In einem komischen Duett erzählt Veit, der seinem Herrn vorausgeeilt ist, dem dicken und abergläubischen Kellermeister Hans allerhand Erlebnisse von der Reise, lässt dabei auch geheimnissvolle Andeutungen über Undinens wundersames Wesen fallen, als diese an Hugos Arm erscheint. Sie beschliesst, durch Liebe vertrauensvoll gemacht, den Schleier des Geheimnisses, das sie umgiebt, vor ihrem Gatten vollends zu enthüllen (*das Recitativ beginnt mit dem »romantischen« Motiv:* Larghetto amabile.).

Entr'act. II. Aufz., I. Auftritt. 7. Duett. Dialog. II.—IV. Auftritt. V. Auftritt. 8. Rec. u. Arie.

»So wisse, dass in allen Elementen Es Wesen giebt, die aussehn fast wie ihr«.... (*Sobald sie die Wassergeister erwähnt, ertönt die liebliche Undinen-Musik:*
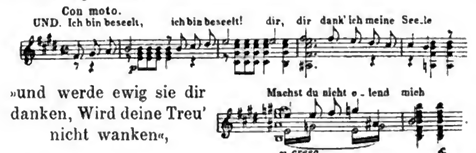


-ral-len-bäu-me leuch-ten dort ... u. s. w.).

Sie gesteht ihm, dass sie eine Undine*) sei. »Wir sind euch gleich .. In einem nur nur sind wir von euch verschieden. Wenn euer Tagewerk vollbracht«, ihr sterbt, »dann sind wir auf derselben Stelle, — Wo Sand und Funk' und Wind und Welle — Nicht winket uns ein ew'ges Heil! Denn — keine Seel' ward uns zu Theil.... — Doch kann auf Erden Und im

*) Wassernixe, Wellenkind von: *unda* (lateinisch), Welle.

innigsten Vereine mit euch Man dieses hohen Glücks theilhaftig werden«:



»und werde ewig sie dir danken, Wird deine Treu' nicht wanken«,

Jetzt trägt sie ihm die Entscheidung an, ob er sie verstossen will, oder ob sie fortan an seinem Herzen beseeligt ruhen darf. Aus ihrem Gesange tönt so reine, liebevolle Zärtlichkeit, dass er sie statt aller Antwort überwältigt an sein Herz drückt.

Die dunkle Stelle »dann sind wir auf derselben Stelle« u. s. w. lautet sehr viel klarer bei Fouqué: »Wir und Unseresgleichen in den anderen Elementen, wir zerstieben und vergehen mit Geist und Leib, dass keine Spur von uns zurückbleibt, und wenn ihr andern dermaleinst zu einem reinern Leben erwacht, sind wir geblieben, wo Sand und Funk' und Wind und Welle blieb. Darum haben wir auch keine Seelen, das Element bewegt uns, gehorcht uns oft, so lange wir leben, — zerstäubt uns immer, sobald wir sterben, und wir sind lustig, ohne uns irgend zu grämen, wie es die Nachtigallen und Goldfischlein und andere hübsche Kinder der Natur ja gleichfalls sind«. Wenn aber Kühleborn und Undine ohne Seele sind, wie kommt er zu dieser treuen Liebe zu seinem Kinde, sie — bevor sie noch durch die liebende Umarmung des Ritters beseelt geworden ist — zu ihrer rührenden Zärtlichkeit, ihrer Reue über ihren Muthwillen? Es bedarf keines tiefen Nachdenkens, um zu erkennen, dass die ganze Fouqué-Lortzingsche, dem kindlichen Glauben des Volkes nachgebildete Theorie von der Beseelung der Seelenlosen durch die Gewalt der Liebe auf ein hübsches Spiel mit Worten hinausläuft.

VI.—IX. Auftritt.
9. Arie mit Chor.

Fanfaren hinter der Bühne kündigen die Rückkehr Berthaldas von der Jagd an. Sich zu betäuben, den

Vorwurf ihres Gewissens, dass sie den Ritter, den sie liebt, dem Tod entgegengesandt habe, zu beschwichtigen, giebt sie sich wilden Zerstreuungen hin. Gleichgültig nimmt sie einen Antrag des Königs von Neapel, der sie zu seiner Gattin erheben will, auf.

Die Bühnen haben hier die Wahl zwischen der Lortzingschen Arie, die ziemlich hoch liegt und sehr reich an Koloraturen ist, aber wenigstens die Frische und Ungezwungenheit seines Schaffens nicht verläugnet, und der effektvollen Einlage von Vincenz Lachner, in der sich Schablone und Mache gar zu sehr vordrängen. Schon um der Stilreinheit willen sollte man bei Lortzing bleiben. Die Arie ganz auszulassen, ist bedenklich, weil gerade das Motiv der Reue den vom Dichter stiefmütterlich behandelten Charakter der Berthalda ein wenig sympathisch macht.

X.—XII. Auftritt.
10. Finale.
(10. Rec., Quartett u. Chor.)*)

Kühleborn, als Gesandter von Neapel gekleidet, lässt durch die Nachricht, Hugo sei zurückgekehrt, das verschwundene Hoffnungsglück neu in ihr erstehen, bis es durch Undinens Erscheinen für immer zerstört wird. Diese wechselt Blicke des Einverständnisses mit Kühleborn und so ist auch die Seele des argwöhnischen Hugo von Qual erfüllt.

Undine tritt mit dem »romantischen« Motiv auf. Sobald sie, wie im Duett mit Hugo (I. Aufz. 3), erwähnt, dass ihr Berthaldas Züge bekannt scheinen, erklingt die Undinen-Musik. Die dramatische Spannung ist treffend zu einem düsteren Ensemble grossen Stils ausgenutzt werden, das, obwohl nicht ganz leicht, klangvoll und wirksam ist (Quartett und Chor):

Andante.

HUGO. Was ergreift mit bangem Schrecken, ach, mit Angst die Seele mein!

Ballett.

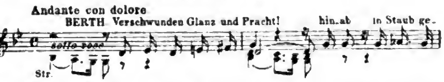
Berthalda fasst sich so weit, um das Paar willkommen zu heissen und es mit den Künsten des Balletts zu
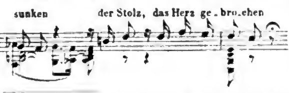
---

*) Die eingeklammerten Bezeichnungen sind dem Klavierauszuge entnommen.

(XIII.—XV. Auftr. 11. Rec. u. Duett. 12. Finale: Chor. Ballett.)*) ergötzen.*) Sie verkündet dann, dass sie sich entschlossen habe, dem König von Neapel ihre Hand zu reichen, lässt aber dabei so beleidigende Anspielungen gegen Undinens niedrige Herkunft fallen, dass Kühleborn, zum (XVI. Auftritt. Rec. Romanze.) Vortrag einer Romanze aufgefordert, in dieser das Geheimniss der Herkunft Berthaldens verräth. Das Töchterchen, welches Marthe und Tobias einst in den Fluthen verloren haben, sei durch die mitleidigen Wellen ans jenseitige Ufer des Sees getragen worden, und hier habe es der Herzog im Schilf aufgefunden und es als seine Tochter Berthalda erzogen. (XVII. Auftritt.) Zum Unglück befinden sich die alten Fischersleute (Kühleborn hätte durch einige Worte andeuten können, dass sie unter einem bestimmten Vorwande auf sein Geheiss erschienen sind) unter dem zuschauenden Volk, schon wollen sie die verlorene Tochter in die Arme schliessen, als die in ihrem Stolz tödtlich verletzte Berthalda sie jäh von sich weist. Das Hofgesinde wird nur durch das Erscheinen von (XVIII. Auftritt. Tempo di Marcia.) vier Hofherren von einer Lynchjustiz an dem Frevler Kühleborn abgehalten. Diese bringen ein Kästchen, das der verstorbene Herzog gerade an diesem Tage seiner Tochter zu eröffnen befohlen hatte. Berthalda entnimmt daraus ein Pergament, und sinkt mit einem Aufschrei zu Boden: Kühleborn hat die Wahrheit gesagt:

Andante con dolore.



Vivace.



Als alle von Neuem auf diesen, der sich an ihrer Erniedrigung weidet, ein-

*) Diese Auftritte und Nummern werden bei den Aufführungen überschlagen.

dringen wollen, steigt er die Stufen zum Marmorbassin heran und nimmt die Stelle der Statue des Meergottes ein: »Weicht von mir! Denn Kühleborn, der Fürst der Fluthen zu euch spricht.« Von glitzernden Wasserstrahlen umspielt versinkt er, während Undine sich mit den Worten: »Wir verlassen dich nicht!« zu der ohnmächtigen Berthalda neigt.

Die Musik ist überall geschickt und angemessen, ohne dass sie, etwa ausser an der mitgetheilten Stelle, einen bedeutenden Anlauf nähme. Die Romanze ist in ihrer Einfachheit, mit der in der Begleitung gekennzeichneten zunehmenden Erregung (Str. tremolo), recht wirkungsvoll.

Hugo ist inzwischen mit Undinen und Berthalda nach Ringstetten, auf die Burg seiner Väter gezogen. Eine Jagdgesellschaft singt einen fröhlichen Chor und bricht dann auf, um dem Wilde weiter nachzuspüren. Der schwatzhafte Veit, der eine grosse Neuigkeit auf dem Gewissen hat und sie beinahe der Gesellschaft verrathen hätte, sieht sich kaum mit dem Kellermeister Hans, den Hugo in seine Dienste genommen, allein, als er ihm mittheilt, wie er seinen Herrn in zärtlicher Umarmung mit Berthalda erspäht habe. Hans, den diese Entdeckung wenig anficht, schafft das Trinkgeräth beiseite*), und Veit singt ein sentimentales, aber melodiöses Lied über das Wiedersehen. Die Scherze der beiden Kumpane wollen wenig in die spannungsvolle Situation passen. In der That zieht der pflichtvergessene Hugo die Abenteurerin Berthalda unter Liebesbetheuerungen mit sich fort. Um ihr ganz zu gehören, will er sein Weib verstossen. Berthalda: »Dein Weib willst du verstossen, das dich so glücklich macht?« Hugo: »Sie hat mich nur

III. Aufzug, I. Auftritt.
11. (13.) Chor u. Ensemble.
II. Auftritt.
III. Auftritt. Dialog.
IV. Auftritt.
12. (14.) Lied.
V. Auftritt.
VI. Auftritt.
13. (15.) Duett und Finale.

*) Nachdem er zumeist noch das Lied an die Flasche, Dichtung von R. v. Gottschall, Musik von August Pabst »eingelegt« hat.

geblendet durch bösen Zaubers Macht.« Diese Worte müssen um so mehr betont werden, als sie der Untreue Hugos wenigstens den Schein der Rechtfertigung geben.

Der Ensemblesatz »Von deinem Arm umschlungen«, der nebst dem Chor der Wassergeister: »Gedenke deiner Pflicht« und Hugos trotziger Anrufung des Kühleborn, ausgelassen zu werden pflegt, muss einmal wenigstens gesungen werden, da er musikalisch hübsch ist und den naturgemässen Abschluss des Duetts bildet. Auszulassen sind daher nur: der erste Hdur-Satz (32 Tacte), Recitativ (4 Tacte), a tempo (mit dem Motiv des falschen Pater Heilmann I. Aufz. Finale, 17. Tact), Recitativ (4 Tacte), Hdur (2 Tacte). Die Anrufung ist um so überflüssiger, als Kühleborn nicht auf dieselbe reagirt.

VII. Auftritt. Undine erscheint, um nach der Fülle menschlicher Freuden nunmehr den Kelch des Leidens mit dem ganzen verfeinerten Gefühl des beseelten Wesens zu leeren.

Andante. *Als ob Hugo wüsste, welche Fülle des Jammers er über die Reine verhängt, weiss die Musik nur in der Tiefe zu drohen, während die Oberstimme Undinens trostlosen Schmerz ausdrückt:*



Der Verblendete stösst sein Weib mit den Worten: »Fort, Gauklerin« von sich und eilt mit Berthalda davon*). Da ertönt trostvoll das »romantische« Motiv:

VIII. Auftritt. Rec.



Kühleborn taucht als Wasserfürst inmitten seiner Geister aus dem See hervor: »Ich wollt' erfahren, um wieviel besser denn die Wesen sind, In denen eine Seele wohnt«; desshalb raubte er Berthalda und sandte Undinen auf die Oberwelt. Der noch nicht ganz Hoffnungslosen zeigt er die erleuchteten Fenster des

*) Der Terzettsatz des Klavierauszuges fehlt in der Partitur.

Schlosses Ringstetten (*mit dem bedeutungsvollen Unheils-Motiv:* 

).

Da kehrt sie in das Reich des Vaters zurück, und während die liebliche Undinen-Musik vom Chor gesungen wird, und der Mond den See und das Schloss mit seinem Licht übergiesst, versinken die Wasserbewohner im See. **Andantino affanato *).**

Hugo hat sich aus dem Festesglanz, mit dem er seine Vermählung mit Berthalda verherrlicht, in eine Laube geflüchtet; im Halbschlaf schien es ihm, als ob Kühleborn die zagende Undine mit den Worten angetrieben: »Die Zeit ist da, um Mitternacht musst du ihn richtend heut ums Leben bringen«; Undine habe den Ritter liebend zu sich in die Fluthen gezogen **). In solcher ahnungsschweren Seelenverfassung schleicht Hugo zu dem Kreise seiner Gäste zurück. Die Stimmung wird durch des angetrunkenen Hans derbe Spässe, der ein Couplet: »Im Wein ist Wahrheit nur allein« singt und den wegen der Misswirthschaft im Schloss unwilligen Veit nur mühsam zu erheitern vermag, zerrissen. Veit fühlt infolge des Lärmens im Schlosse rachsüchtige Anwandlungen gegen Berthalda und beschliesst, den Stein, der auf der Herrin Geheiss den Schlossbrunnen zudeckte, hinwegzuwälzen. In der Tiefe fängt es unheimlich an zu brodeln und zu zischen, es ist als ob Jemand den Stein von unten höbe, kaum ist er aufgehoben, so steigt die verschleierte Undine aus der Tiefe und schreitet mit schwerem Seufzen langsam dem Schlosse zu. Die verwandelte Bühne lässt uns die Festesschaar in den Gemächern des Schlosses erblicken. Hugo sucht mit übermüthigem Liede:

IV. Aufzug, I. Auftritt. 14. (16.) Rec. u. Arie.

Dialog.

II. Auftritt. 15. (17.) Lied.

18. Finale. Allegro non troppo.
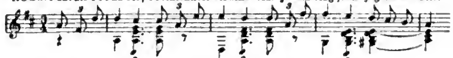
Offene Verwandlung. III. Auftritt.

---

*) affanato bekümmert, wehmüthig.

**) Auch hier scheint es gerathener, das Original von Lortzing statt der Lachner'schen Einlage, die geschickter in der Mache, aber durchaus nicht wärmer und edler im Ausdruck ist, beizubehalten.

Allegro moderato.



Tempo di Menuetto.

seine Angst zu bemeistern. Der Hochzeitsreigen wird getanzt, es schlägt zwölf, während sich Hugos eine unsägliche Angst bemächtigt, ein Donnerschlag, alle Lichter erlöschen, Undine erscheint (*mit dem Rache-Motiv*). Hugo weiss, dass er sterben muss, nur noch einmal möchte er ihr liebliches Angesicht schauen, sie entschleiert sich und er sinkt (*mit dem »romantischen« Motiv*) betäubt zu ihren Füssen nieder. Das Schloss versinkt, nach und nach taucht der Krystallpalast Kühleborns empor. Der Wasserfürst will um Undinens willen Gnade walten lassen; er sagt zu Hugo: »Du bleibst fortan bei uns! das deine Strafe!«

IV. Auftritt. Andante.

Rapidamente. V. Auftritt.

Allegro giubiloso.

Die ganze Verwandlungsmusik vom ersten Erscheinen Undinens an, das Versinken des Schlosses, das Herrordämmern der lichten Wassertiefe zeugt von lebhafter Schilderungsgabe und fesselnder Orchestrirungskunst. Als Leitmotiv erscheint bei dem Zusammenbruch des Schlosses das Unheils-Motiv. Auch die Undinen-Musik erklingt noch einmal am Schlusse.



Von den zahlreichen Opern, in welchen die Gestalt der Melusine oder Undine den dramatischen Mittelpunkt bildet, ist bisher allein die vorliegende auf dem Repertoire geblieben. Lortzing begab sich mit ihr auf das ihm sonst fernliegende Gebiet der romantischen Oper, und schon der Umstand, dass er, der Schnellschreibende, zwei und ein halbes Jahr an derselben arbeitete, sowie die Stelle in einem Brief an Düringer vom 22. Juli 1843: »Leider aber reichen hier (bei der Textgestaltung) meine Kräfte nicht aus..« beweisen, mit welcher Bedachtsam-

keit er zu Werke gegangen ist. Dass es ihm in besonderem Grade gelungen sei, den poetischen Gehalt der von ihm benutzten Erzählung wiederzugeben, kann ebenso wenig behauptet werden, als dass er als Komponist eine ungewöhnliche Beanlagung für die zarte Empfindsamkeit, die holde Unbefangenheit, den reinen Seelenadel Undinens und für die tragische Wendung ihres Geschicks entfaltet habe. Dennoch hatte er als Dichter wie als Komponist Schöpferkraft genug, um seinem Stoffe ein kräftiges Bühnenleben einzuhauchen; sein künstlerischer Instinct trieb ihn folgerichtig dazu, die ihm fehlende innere Gestaltungskraft durch glänzende Bühnenwirkungen, an denen der zweite, dritte und vierte Actschluss wetteifern, zu ersetzen. Die Einfügung des burlesken Hans und des vorlauten Veit gestattete ihm, durch heiteren Dialog und volksthümliche Lieder, in welchen beiden er Meister war, die allgemeine Werthschätzung der Oper zu erhöhen.

Die erste Aufführung der Oper fand am 15. April 1845 in Hamburg statt.



3.

Der Waffenschmied.

Komische Oper in drei Aufzügen.

Musik von Albert Lortzing.

Die Ouverture, in der bald nach dem Anfang der Gesang des Grafen von Liebenau: »Du lässt mich kalt von hinnen scheiden« ertönt, die im Hauptsatz an den ersten Chor der Gesellen anklingt, im Übrigen aber ganz selbständig gehalten ist, in ihrer Durchführung sogar einen fugirten Satz enthält,

überrascht im Vergleich mit der Oper durch ihre Frische und Munterkeit. Des graziösen Seitenthemas sei besonders gedacht.

Ritter Graf von Liebenau ist zur Tochter Marie des Wormser Waffenschmieds Hans Stadinger in heisser Liebe entbrannt. Da der Alte wegen einer Entführung, die seiner Frau durch einen Ritter widerfahren ist, den ganzen Ritterstand nicht leiden mag und auch sonst ein wunderlicher Kauz ist, so verkleidet sich der Graf nebst seinem Knappen Georg als Schmiedegeselle. Unter dem Namen Konrad findet er sammt seinem Begleiter auf Grund zweier von diesem gefälschter Lehrbriefe Beschäftigung in Stadingers Werkstatt. Es gelingt Konrad, des Mädchens Herz zu erobern. Um ihrer Treue sicher zu sein und um zu sehen, ob sie nicht einen hohen Standesherrn dem einfachen Gesellen vorziehe, verwandelt er sich unter dem Schutze des Abenddunkels in den Ritter Liebenau und wirbt auch in dieser Gestalt um ihre Huld.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Introduction. II. Auftritt. III. Auftritt.

Der Schauplatz zeigt die Stadingersche Werkstätte in vollem Betriebe, die Gesellen, unter ihnen Konrad, würzen die Arbeit mit kerniger Weise *(Allegro vigoroso)*. Da überrascht Georg diesen mit der Nachricht, dass das Fräulein von Katzenstein, dem er früher wohl zu sehr den Hof gemacht, in der Stadt angelangt sei. Mit Medizingläsern reichlich versehen, tritt Stadinger auf, um Patientenbesuche zu machen; neben der Schmiedekunst betreibt er nämlich noch diejenige eines Thierarztes: »Ich bin der einz'ge in der Stadt, zu dem das Vieh Vertrauen hat«; er trägt dem Georg auf, sein Haus zu behüten und namentlich dem Mädchenjäger Grafen Liebenau, der schon mehrmals die Ruhe desselben gestört, den Eintritt, wenn es sein muss, mit Lanz und Schwert zu verwehren. *(Tempo l'istesso. — Moderato assai).* Die Feierabendglocke ertönt, und zu rechter Zeit fällt dem Meister ein, seine Gesellen

zu der am kommenden Tage stattfindenden 25jährigen Erinnerungsfeier an seine Meisterschaft einzuladen und der Stadt Honoratioren durch sie einladen zu lassen.

Dialog.
IV. Auftritt.

Noch einmal will der Graf Mariens Treue auf die Probe stellen; er entfernt sich daher, um sich umzukleiden, indess der allein zurückbleibende Georg sich in der hübsch beginnenden Arie:

V. Auftritt.
2. Arie.

Tempo di Polacca
GEORG. Man wird ja ein . mal nur ge . bo . ren

als ein Genussmensch aus Philosophie, als verstandesmässiger Vergnügungsphilister entpuppt. *(Die Arie ist in einer losen Rondoform gehalten, die beiden Mittelsätze sind musikalisch unbedeutend).* Dabei ist das Beispiel des Joseph, das er herbeizieht, doch wohl nicht ganz glücklich gewählt.

Dialog.
VI. Auftritt.

Das Fräulein von Katzenstein hat dem von Einfalt strotzenden schwäbischen Ritter Adelhof ihre Hand versprochen unter der Bedingung, dass er die etwaige Verbindung Mariens und des Grafen von Liebenau hintertreibt, damit dieser der »Geprellte« sei; in Wahrheit will sie, sobald der Graf frei ist, ihre Fangnetze nach ihm wieder ausstellen. Beide fallen in die Hände des schlauen Gastwirths Brenner, des Schwagers von Stadinger, der des Fräuleins gespickte Börse nach allen Regeln der Gaunerkunst schröpft und ihnen in allem seinen Beistand verheisst. Statt des von Adelhof und Brenner gesuchten Stadinger erscheint Irmentraut, deren Zungenfertigkeit Beide schleunigst in die Flucht treibt, Anlass genug, um ihr in einer ziemlich charakteristischen, leicht melancholischen Ariette eine Jeremiade über die jetzige Vergröberung der Sitten im Vergleich zur guten alten Zeit in den Mund zu legen.

VII. Auftritt.
VIII. Auftritt.
3. Ariette.

Dialog.
IX. Auftritt.

Es wird dunkler, Marie tritt in's Zimmer, gleich darauf der Graf.

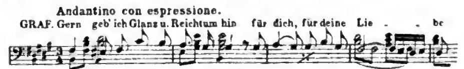
4. Finale. Moderato.

In der Musik ist stockende Befangenheit und trauliche Verschwiegenheit wohl getroffen: Moderato. Cl. pp Fg. *die nämliche Stelle wird noch zweimal als Terzett wiederholt.*

X. Auftritt.

Irmentraut, der ein so schmucker Freier für die Tochter des Hauses weit willkommener scheint, als ein einfacher Schmied, will das Paar allein lassen, doch beide haben Gründe, sie zum Verweilen zu nöthigen: der Graf bleibt so leichter unerkannt, und Marie sagt ihm bequemer vor Zeugen, was sie sich bisher zu gestehen scheute: dass nämlich ihr Herz bereits einem Andern gehöre. Sein erheucheltes empfindsames Klagelied in Moll wendet sich mit Recht bald nach Dur:

Andantino con espressione.
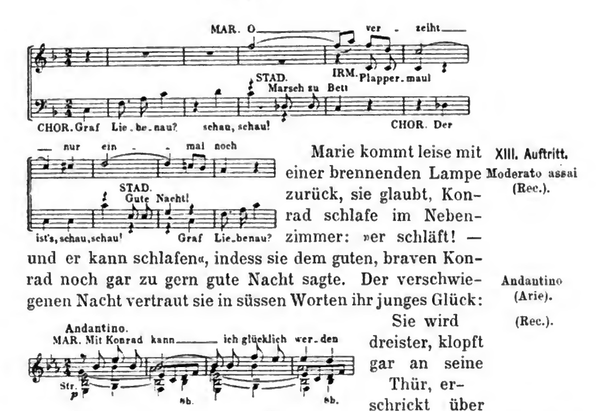


Mit Recht! denn der Korb, den sich hier der Graf holt, ist ein Liebesblick für Konrad; auch prägt sich diese Stelle Marien so tief ein, dass sie dieselbe später im Duett 5 mit Konrad als eigene Weise wiederholt.

XI. Auftritt. Allegro.

XII. Auftritt.
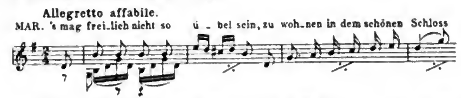
Da kündigt Georg des alten Stadinger plötzliche Zurückkunft an, zum Schein verfolgt er den Grafen mit einer Hellebarde, Stadinger tobt und lärmt, giebt der schwatzhaften Jrmentraut sogar den Ehrentitel »Plappermaul«, ohne Erfolg wird das Haus von den Gesellen durchsucht, alles, auch Stadinger, begiebt sich zur Ruhe, »um mit dem Frühsten aufzustehn und meinem Hause Ruh' zu schaffen vor diesem Liebenauer Grafen.«

In dem unmittelbar folgenden kleinen Ensemble wird die spöttische Verwunderung des Chors über das galante Abenteuer mit Mariens Fürbitte, dem Befehl Stadingers und dem Vormurf der Irmentraut allerliebst verbunden:



Marie kommt leise mit einer brennenden Lampe zurück, sie glaubt, Konrad schlafe im Nebenzimmer: »er schläft! — und er kann schlafen«, indess sie dem guten, braven Konrad noch gar zu gern gute Nacht sagte. Der verschwiegenen Nacht vertraut sie in süssen Worten ihr junges Glück: Sie wird dreister, klopft gar an seine Thür, erschrickt über ihre Unvorsichtigkeit, muss an den Ritter denken. Sie malt sich ihr Loos als vornehme Gräfin aus, das sie in lächelnden Farben anlockt:

XIII. Auftritt.
Moderato assai (Rec.).
Andantino (Arie).
(Rec.).
Allegretto affabile.



— dem Turnier zuzuschauen, den Tapfern zu belohnen; doch nein! »Reichthum allein thut's nicht auf Erden.« Mit sanftem Schlummerlied geht sie zur Ruhe.

Tempo primo.

Diese Arie darf als ein Meisterstück bezeichnet werden, In der Klangfarbe herrschen Klarinetten, Fagotte und Hörner, die Kündiger trauten Liebesglücks, vor; durch feine Arbeit, durch Reiz der Erfindung steht sie weit über den anderen Nummern.

Entr'act. II. Aufz., Noch darf Konrad nicht Farbe bekennen; da er nicht
Dialog. weiss, wie er sich gegen Marie benehmen soll, will er sie
I. Auftritt. mit Eifersucht plagen, was den Vortheil hat, dass die
II. Auftritt. Oper dadurch um ein lebhaftes Duett reicher wird. Natür-
5. Duett. lich ist es der reiche Graf, mit dem er die Geliebte hänselt, die seine Sticheleien indess zu pariren weiss und dem Versöhnten eben jene gräfliche Versicherung giebt: »Gern gäb' ich Glanz und Reichthum hin für dich
Dialog. und deine Liebe«. Ihre Umarmung wird von Irmentraut
III. Auftritt. überrascht, welche, über dies standeswidrige Einverständniss entrüstet, nur durch einen Kuss Konrads abgehalten
IV. Auftritt. wird, Stadinger von allem zu benachrichtigen. Diesen
V. Auftritt. Kuss überrascht wieder Georg. Zum Unglück kommt der Alte zu der allgemeinen Verwirrung, er erhält Kunde von
VI. Auftritt. beiden Küssen und verwarnt den Konrad, als Adelhof
6. Sextett. erscheint, um endlich die Heirath zwischen Marie und dem von Brenner vorgeschlagenen Konrad mit gewohnter Pfiffigkeit zu Stande zu bringen. Stadinger hat aber »einen andern Plan« mit ihr und Adelhof, der ihn auf gut schwäbisch anfährt: »Ei, so hol' dich doch der Teufel, eigensinn'ger alter Narr!« muss einigermassen unfreiwillig
Dialog. das Feld räumen. Der Graf will noch einen letzten
VII. Auftritt. Werbungsversuch als Ritter bei Stadinger wagen und
VIII. Auftritt. übergiebt Georg einen Brief an den Alten, den Konrad, da Beide nicht lesen können, selber vorlesen muss, des Inhalts, dass wenn Stadinger dem Grafen seine Tochter nicht gutwillig geben wolle, er sie mit Gewalt entführen würde. Stadinger ausser sich, schickt den Gesellen Konrad, dem er wegen der Kussgeschichte den Laufpass gegeben hat, hinweg, und jetzt erfahren wir seinen Plan:
IX. Anftritt. Georg, der arbeitsame, brave, gesunde, derbe Georg, soll
7. Duett. sein Tochtermann werden. Dieser sucht einen Vorwand nach dem andern hervor, behauptet, Leibeigener, Findling, nicht getauft zu sein, umsonst! Stadinger hat mit dem

Schlaufuchs Brenner auf drei Ohm Wein gewettet, dass Graf Liebenau nicht seiner Tochter Hand bekommen soll, und da muss nun Georg um jeden Preis eine gute Partie machen, aus der er sich nichts macht. Schon wieder eilt der schwäbische Ritter athemlos als Abgesandter des Fräuleins von Katzenstein herbei; auch er will jetzt, dass Georg das Mädchen heirathen soll, aber schon ruft ihn Brenner, der sich jede neue Einflüsterung mit Gold aufwiegen lässt, zurück, da er dem Fräulein inzwischen berichtet hat, dass Georg mit dem Ritter unter einer Decke steckt. Ein eingelegtes Lied von Ignaz Lachner, in dem Adelhof sich »als gescheiter Mann« dokumentirt, sichert ihm diesmal wenigstens einen wirkungsvollen Abgang.

Dialog.
X. Auftritt.
XI.—XIII. Auftritt.
XIV. Auftritt.
Einlage.

Georg hat indess seinem Ritter von allem Bericht erstattet und dieser lässt der schönen Waffenschmiedstochter von seinen Reisigen auflauern, damit er sie als Konrad aus deren Gewalt befreien und in die Arme des beglückten und, wie er meint, erkenntlichen Vaters zurückführen könne. Inzwischen vergnügt sich Stadinger mit seinen Freunden und Gesellen am Singen und Trinken im Weinberge, Georg, der widerwillig von den Gesellen herbeigeschleppt wird und sich krank stellt, erhält als Recept von Stadinger ein Lied zudictirt, das er über den Kehrreim: »das kommt davon, wenn man auf Reisen geht« leicht und launig zu gestalten weiss. Kaum beginnt Stadinger den Kreis seiner Freunde mit der Beschreibung des schwäbischen Ritters zu unterhalten, als dieser auch schon erscheint, um mit seiner Entdeckung, dass Georg und der Ritter unter einer Decke stecken, verlacht zu werden. Hülferufend stürzt Irmentraut herbei, ohne Marie, die sie von Rittern hat entführen sehen. Alle beschliessen, den hohen Rath der Stadt um bewaffnete Hülfe gegen die erwiesene Frevelthat des Liebenauer Grafen anzugehen, als Marie erscheint, am Arm ihres Retters Konrad.

Verwandlung.
XV. Auftritt.
8. Chor. Dialog.
XVI. Auftritt.
9. Lied.
Dialog.
XVII. Auftritt.
XVIII. Auftritt.
10. Finale.
Allegro con brio.
XIX. Auftritt.

Doch Stadinger macht einen Strich durch seine Hoffnungen, indem er zuerst Marie ins Kloster einsperren lassen, dann sie mit Georg verheirathen will, obschon dieser sich offen widersetzt und Marie eher zehnmal ins Kloster wandern, als dessen Frau werden will.

Tempo l'istesso.

(Entr'act.) III. Aufz. Dialog. I. Auftritt. 11. Arie.

Marie vertraut uns in einem zarten, trübsinnigen Liede ihren Kummer. Sie hat ein reines Gewissen und muss dennoch den bösen Leumund über ihr Abenteuer fürchten; so wünschte sie wohl ein Mann zu sein.

Dialog. II. Auftritt.

Da Brenner vom Fräulein von Katzenstein keine Hülfsgelder mehr zu gewärtigen hat, so betreibt er mit allem Nachdruck die Angelegenheit des Grafen. Stadinger, der den Konrad nicht leiden kann, da er nichts vom Gewerbe versteht und ein schlechter Arbeiter ist, und der seine Rettungsthat damit belohnen will, dass er ihn Sonntags in der Herberge freihalten will, lässt sich von Marie, Irmentraut und Konrad den Hergang des Überfalls genau beschreiben und ist schon nahe daran, die Liebenden zu vereinigen, als Adelhof, der jetzt alles weiss, ankommt. Seine grosse Neuigkeit: »Der Konrad und der Ritter sind —« wird auf Brenners Betreiben von den Übrigen stets abgeschnitten, der Graf weiss ihn sogar bei der Waffenbrüderschaft zu packen, und er vervollständigt seinen Satz schliesslich: »— sind beide ein paar Männer!«

III.—V. Auftritt. VI. Auftritt. 12. Septett.

Das Septett ist sorgfältig gearbeitet und auch von feiner Erfindung, eine Mozartsche freie Nachempfindung.

Dialog. VII. Auftritt.

Bei Stadinger ist inzwischen wieder jede Nachgiebigkeit verraucht; er will Marie und Irmentraut sogar zu seiner Schwester nach Speyer senden. Da bringen Brenner und Georg die Nachricht von dem Anrücken gräflicher Truppen, der hohe Rath befiehlt ihm, da ein Aufstand zu befürchten sei, sogleich den Gesellen Konrad mit seiner Tochter zu verheirathen, Stadinger giebt

VIII.—XII. Auftritt.

endlich seine Einwilligung und sendet das Paar in die Kapelle. Er singt ein gefühlvolles Lied über die alte »köstliche Zeit.«

XIII. Auftritt.
13. Lied.

Der Geselle Konrad hat sich schnell in den Grafen Liebenau verwandelt und naht in prächtigem Hochzeitszuge. Er und sein Weib knien vor dem erstaunten Stadinger, der endlich auch dem Ritter das Jawort ertheilt, das er dem Gesellen Konrad bereits gewährt hat.

Verwandlung.
Dialog.
XIV. u. XV. Auftr.
14. Marsch.
15. Finale.



c. Otto Nicolai.

Otto Nicolai, geboren den 9. Juni 1810 zu Königsberg i. Pr., 1831 Sänger der Berliner Singakademie, 1832 ausserordentliches Mitglied der Zelterschen Liedertafel, 1833 Organist der K. preuss. Gesandtschaft in Rom, 1838 zweiter Kapellmeister beim Kärthnerthor-Theater in Wien, 1839—1842 in Italien, dann erster Kapellmeister am Kärthnerthor-Theater, 1847 Kapellmeister an der Berliner K. Oper, starb am 11. Mai 1849, bald nach der ersten Aufführung der »Lustigen Weiber« in Berlin am 9. März des nämlichen Jahres. Von seinen vier übrigen Opern ist »il Templario« (1840 komponirt) die bekannteste. Obschon eigentlich kein ursprüngliches Talent, ist er doch unter den Vertretern der komischen Oper weitaus der begabteste. Seine Melodik ist blühend und anmuthend, seine Charakteristik klar und in die Augen springend; seine Kompositionstechnik verräth vollendeten Geschmack und richtigen Sinn für das Theatermässige, seine Instrumentirung ist wohlklingend und glänzend. Der Tod verhinderte die Entfaltung seines Genius.



Die lustigen Weiber von Windsor.

Komisch-phantastische Oper in drei Aufzügen, nach Shakespeares gleichnamigem Lustspiel.

Text von H. S. Mosenthal, Musik von Otto Nicolai *).

Dem Dialogbuch des Kölner Stadttheaters entnehmen wir folgende, augenscheinlich vom Textdichter herstammende, kurze Charakteristiken der einzelnen Personen: Sir John Falstaff, wie bekannt. Fluth, Mann von 40 Jahren, hager, heftig, sehr eifersüchtig. Reich, Mann von 50 Jahren, korpulent, phlegmatisch. Fenton, junger Mann von 25 Jahren; Kopf und Herz auf dem rechten Fleck. Spärlich, 25 Jahre alt, vertrocknet, schmächtig, süsslich, enge Kleider, gelbes Knebelbärtchen, blonde Haare; ist furchtsam und seufzt viel. Cajus, französischer Quacksalber, Intrigant, Charlatan, viel Bravour und keine Courage, Karikatur, 30 Jahre alt. Frau Fluth, liebenswürdige, lustige, hübsche Frau von 20 Jahren, im Grunde ehrlich, aber kokett und sehr muthwillig. Frau Reich, wohlerhaltene, hübsche Frau von 35 Jahren, lustig und gutmüthig. Anna Reich, 18 Jahre, heiter, doch gefühlvoll. Erster Bürger, wird beim Trunke ernst, hat sein Spiel im II. Act ja nicht zu übertreiben, seine Trunkenheit muss nicht widerwärtig sein. Zweiter Bürger, wird beim Trunke immer lustiger. Dritter Bürger, Karikatur, hinkt, etwas buckelich, spricht halb im Diskant.

Ouverture. *Die auch als Koncertstück allgemein beliebte Ouverture (Andantino moderato. — Allegro vivace) beginnt mit der Musik des Mondaufganges (III. Aufzug, 12) und verwendet fast ausschliesslich Motive aus den Nummern 12, 13, 14, 16.*

Der feiste Ritter Sir John Falstaff fühlt Ebbe in seinem Geldbeutel. Um ihr abzuhelfen, richtet er im vollen Gefühl seiner körperlichen Reize zwei gleichlautende Billette zarten Inhalts an die junge Frau Fluth und die bejahrtere Frau Reich, zwei wohlhabende ehrsame Bürgersfrauen
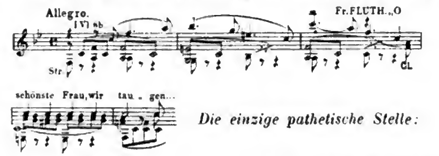
*) Die Orchesterpartitur, von Gustav F. Kogel herausgegeben, ist bei C. F. Peters in Leipzig erschienen.

in Windsor. Hat er ihre Herzen erst gewonnen, so glaubt er auch ihres Geldes sicher zu sein.

Den offenen Brief des Ritters in der Hand, tritt **Frau Fluth**, mehr erstaunt, als entrüstet, aus ihrer Thür. Als gar **Frau Reich** mit ihrem Brief dazukommt und beide den losen Streich Falstaffs erkennen, beschliessen sie auf Frau Fluths Vorschlag, ihn in eine Falle zu locken und ihm tüchtig heimzuleuchten.

I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Duett. II. Auftritt.

Dies Duett nimmt den Entwickelungsfaden der komischen Oper da auf, wo wir ihn in der I. Abtheilung verlassen haben, bei Mozart; es ist durch das Festhalten des scherzenden Tones in der Musik und durch die rhythmische und melodische Mannigfaltigkeit bei dieser Einheitlichkeit mustergültig. Die ganze Behandlung der Stimme, die lebhafte, leichte Orchestrirung erinnern überall an das grosse Vorbild. Wenn beim Lesen des Briefes die Singstimme auf einem Ton haften bleibt, so deutet das Orchester in galanter Umspielung die Gefühle des Ritters an:



Die einzige pathetische Stelle:



wirkt durch Übertreibung komisch (vergl. dieselben Fälle bei Mozart, I. Abth. Komische Richtung). Übrigens bildet auch die Situation den Anfang einer komischen Oper, wie er schlagfertiger und zündender schwer zu erfinden ist.

Von der Strasse her kommen, nachdem die Frauen in das Haus der Frau Fluth eingetreten, ihre Ehemänner, **Fluth** und **Reich** mit zwei seltsamen Cavalieren, dem

Dialog. III. Auftritt.

einfältigen Junker Spärlich, dessen ganze Galanterie sich in dem oft wiederholten Ausruf: »O süsse Anna!« erschöpft, und dem etwas abgelebten Elegant und Maulhelden, dem Franzosen Doctor Cajus, die beide um Anna, die Tochter Reichs, werben, und von denen jener vom Vater, dieser von der Mutter bevorzugt wird. Beide folgen Reichs Einladung zum Mahl, indess Fluth, den die Eifersucht plagt, sein Weib aufsucht. Bevor Reich den Gästen folgt, tritt ihm der junge Fenton, ein Windsorer Bürger, in den Weg.

IV. Auftritt.

2. Rec. u. Duett.

Er wagt es und hält um Annas Hand an. Doch seitens des eingefleischten Philisters, der die Leute nur nach der Höhe ihrer Einkünfte wägt, begegnet er einer hochmüthigen Ablehnung *(trefflich durch das Motiv charakterisirt)*:

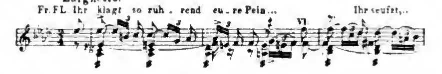
Allegro.
p 2 Fag. u. Vc. fp
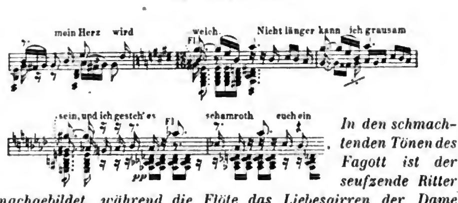
Vergebens sucht er in einer Art Romanze *(Andante)*, mit deren zarter Cantilene der nüchtern hervorgestossene Gesang des Alten drastisch kontrastirt, denselben umzustimmen, und als er gar den Junker Spärlich, seinen bevorzugten Nebenbuhler, einen Papageien nennt, da hat Reichs Geduld ein Ende, er lässt den Freier auf der Strasse stehen *(Andante con moto. — Allegro)*.

Verwandlung.
V. Auftritt.
3. Rec. u. Arie.

Frau Fluth hat unterdessen den Ritter zu sich bestellt; die Übermüthige vergegenwärtigt sich den dicken Schlemmer, wie er um Liebe flehen wird, wie sie widerstreben, ihn endlich scheinbar erhören wird.

Diese Scene ist ein Virtuosenstück und erfordert ebensoviel Kehlfertigkeit, wie feines, ausgelassenes Spiel. Als ein Beispiel musikalischer Komik sei der Passus mitgetheilt, bei dem sie ihr Herz gegenüber der Werbung des Ritters erweichen fühlt:
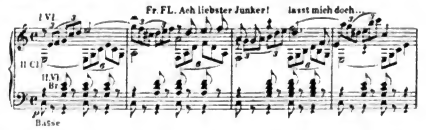




In den schmachtenden Tönen des Fagott ist der seufzende Ritter nachgebildet, während die Flöte das Liebesgirren der Dame veranschaulicht.

VI. Auftritt. Dialog.

Wie wir von der hinzukommenden Frau Reich erfahren, soll aber nicht allein Falstaff für seine Frechheit, sondern auch Fluth für seine grundlose Eifersucht büssen; die Freundin hat ihn deswegen von dem Stelldichein seiner Frau mit einem Liebhaber in Kenntniss gesetzt. Kaum hat sie Zeit, sich zu verbergen, als auch schon Sir John Falstaffs imposante Figur mit einer bombastisch heroischen Auftrittsmusik erscheint. Er will Frau Fluth sogleich in seine Arme schliessen, sie ziert sich *(dazu das Schmeichelmotiv)*:

VII. Auftritt. 4. Finale. Andante maestoso. Poco più mosso.
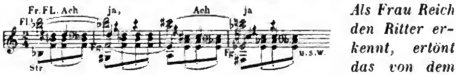


Allegro.

sie fragt, ob er nicht auch Frau Reich liebe, was er mit Entrüstung *(auch das Orchester lässt Schauer des Abscheus ertönen)* verneint. Da pocht es heftig an die Thür und, nachdem Falstaff hinter die Tapetenwand geschlüpft, erscheint Frau Reich mit der Kunde, Fluth alarmire die ganze Stadt, um sein untreues Weib zu ertappen. Als einziger Ausweg bietet sich ein Waschkorb dar, in den

VIII. Auftritt.

der Ritter zagend, kläglich den Verliebten spielend, hineinkriecht.
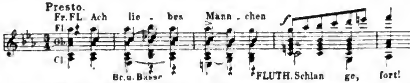
Diese ganze Scene geht, so kunstvoll sie musikalich ist, nirgends über den anmuthig plaudernden, leichtflüssigen Ton der komischen Oper hinaus. Von Einzelheiten sei Frau Fluths Eingeständniss, dass ein Ritter bei ihr weile, hervorgehoben:



Als Frau Reich den Ritter erkennt, ertönt das von dem Lesen des Briefs im I. Auftritt her bekannte galante Motiv.

IX. u. X. Auftritt.
Presto.

Frau Fluth befiehlt zwei Knechten, den Inhalt des Korbes auf dem Bleichplatz in einen Graben zu schütten, als auch schon der erregte Fluth mit den bereits bekannten Personen und zahlreichen Nachbarn und Nachbarinnen hereinstürzt (*Wirksamer Tactwechsel, Presto,* $^3/_4$). Frau Fluth treibt den Übermuth so weit, dass sie gar verlegen thut:



XI. Auftritt.
Allegretto.

Um so offener bricht die Heiterkeit der beiden Frauen hervor, als Fluth und die Nachbarn sich entfernen, um das Haus nach dem verborgenen Freier zu durchsuchen.
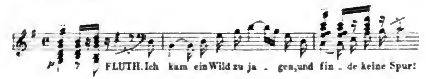
Das neckische Motiv des Allegretto: Allegretto. *ertönt in düsterer Schattirung, wie eine Heuchelei, während der Vorwürfe, die Frau Reich dem zurückkehrenden Fluth macht.*

Die Worte im Frauenduett: »So wollen wir ihn (Falstaff) fein und klug auf morgen noch einmal bestellen!« müssen wegen ihrer Wichtigkeit für den Verlauf der Handlung besonders deutlich gesprochen werden.
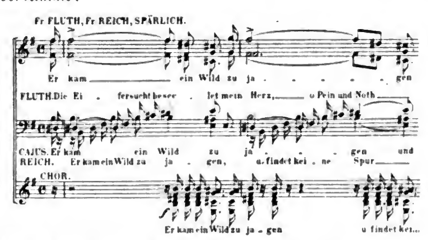
XII. Auftritt.
Andante.

Natürlich würdigt Frau Fluth ihren Gatten, der sich so erfolglos bemüht, keines Blicks. Frau Reich giebt das

Stichwort an: »Tyrann!« zuerst wiederholen die Solisten, dann der ganze Chor: »Tyrann!« Damit nicht genug! Frau Fluth gewinnt ihre Fassung so weit, um sich »jener Tage, wo er mir Treue schwur« zu erinnern. Er giebt beschämt zu:



und bekommt die Vorwürfe der Übrigen in einem imposanten, in jeder Hinsicht meisterhaften Ensemble, das sich doch immer im Rahmen der leichten Oper hält, zu hören. *Einen klangvollen Einschnitt bildet das Più mosso in H-dur mit der Cantilene der Frau Fluth als dominirender Oberstimme:*



Fast ist der Frieden wieder hergestellt, da gesteht Fluth, er habe den Ritter John bei ihr vermuthet, und jetzt kennt ihr Zorn, den die ausgelassene prickelnde Musik freilich Lügen straft, keine Grenzen, sie will sich scheiden lassen und fällt zum Schluss in Ohnmacht.

Allegro.

Der Schlusssatz ist die Krönung des ganzen Finales. Besonders launig ist die (mit Unrecht zuweilen ausgelassene) Stelle, an der Frau Fluth abwechselnd mit dem ganzen Chor

gegen ihren Mann tobt. Der Aufbau des Satzes, die Frische und Grazie der Erfindung erinnern lebhaft an Mozart.

II. Aufzug, I. Auftritt. Dialog.

Fluth, der immer noch Argwohn hegt, kommt am folgenden Morgen zum Wirth des Gasthauses zum Hosenband, bei dem sich Sir John einquartirt hat und bittet diesen, ihn in einer Verkleidung und unter fremdem Namen dem Ritter vorzustellen. (Dieser Auftritt wird überall ausgelassen.)

II. u. III. Auftritt.

Sir John hat sich vom Nachtlager erhoben, der Frühtrunk dünkt ihm nach dem Schlammwasser, das er im Graben zu trinken bekam, doppelt köstlich, als ihm der Kellner ein Briefchen überbringt: es ist von Frau Fluth, die, untröstlich über seinen gestrigen Unfall, ihn aufs Neue zu sich bittet, da ihr Mann den ganzen Tag auf der Vogelbeize abwesend sei. Um ihn noch sicherer zu

IV. Auftritt.

machen, erscheinen wirklich Windsorer Bürger in der Wirthsstube, alle mit Geräthen für den Vogelfang ausgerüstet. Um die Zeche für einen tüchtigen Trunk zu sparen, lässt er sich mit ihnen in eine drollige Trinkwette ein, die er glänzend gewinnt und während welcher er

5. Lied mit Chor.

das volksthümliche Trinklied: »Als Büblein klein . . .« singt.

Dialog. V. u. VI. Auftritt. 6. Rec. u. Buffoduett.
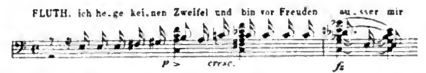
Kaum sind die Bürger davongegangen, als sich ein Sir Bach bei ihm anmelden lässt: als solcher tritt der verkleidete Fluth ein. *(Recitativ)* Sir Bach hat Unglück in der Liebe; die tugendhafte Frau Fluth, um deren Gunst er wirbt, will ihn nicht erhören. Wenn nun — so ist sein Plan, den er dem Ritter vertraut, — der unwiderstehliche Herzenbezwinger Sir John es bei ihr versuchte, so wäre ein Antecedenzfall geschaffen und Frau Fluth würde voraussichtlich nicht säumen, die abschüssige Bahn der Untreue mit Sir Bach weiterzuwandeln. Sir Bach, der ein überaus höflicher Mann ist, stattet seinen Vorkämpfer mit einer wohlgefüllten Börse aus, damit er sich ganz dem Geschäfte widmen könne, und so wichtigen

Beweggründen vermag der selbstgefällige Falstaff nicht zu widerstehen. Er plaudert sogar seine intimen Beziehungen zur Frau Fluth, den Unfall mit dem *(Buffoduett)* Waschkorb, sein heutiges Stelldichein mit der trotzdem geliebten Frau aus, und Sir Bach hat Gelegenheit, alle Empfindungen eines argwöhnischen Ehemanns durchzukosten.

Mit Recht greift der Komponist nach dem Abgang der Bürger zu einem Recitativ, welches eine geschickte Erweiterung des von Mozart her bekannten Secco- oder Sprech-Recitativs bildet. Bei allen Anlässen von charakteristischer Färbung gewinnt Musik und Gesang an Ausdruck, so an der Stelle:



oder wenn Fluth auf Falstaffs Geständniss von seinen Beziehungen zu Frau Fluth erwidert: »Tod und Teufel!« Falstaff: »Was sagt ihr, Sir?« Fluth (sich fassend): »Ich sagt, — ich sagt«, —



wo denn die Musik eher Ingrimm und Hass als »Freude« ausdrückt. Das Buffoduett ist launig und munter, es ist namentlich durch die volksthümliche Tanzmelodie im Allegretto: »Wie freu' ich mich« des allgemeinen Anklanges sicher.

Verwandlung. VII. u. VIII. Auftritt. 7a. Scene.
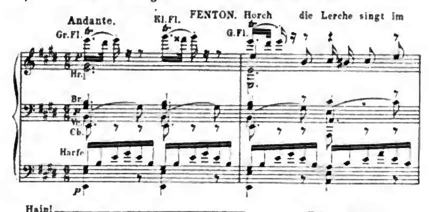
Im Garten hinter Reichs Hause treten nach einander Junker Spärlich und Doctor Cajus auf, beide, um der schönen Anna aufzupassen. Spärlich, der sich vergebens »Courage« zu machen sucht, wird durch Cajus Erscheinen, dieser, der schon eifrig den Degen zog, um alle Nebenbuhler in den Sand zu werfen, wird durch das Erklingen der Romanze Fentons in einen Versteck gejagt.

Beider Gesang wirkt durch die abgerissenen gleichmässigen Achtel in den Singstimmen derb-komisch. In der ganzen Scene treibt ein neckisches aus der Ouverture bekanntes Koboldmotiv sein Wesen und verleiht den beiden possenhaften Gesellen einen überlegen humoristischen Anstrich:
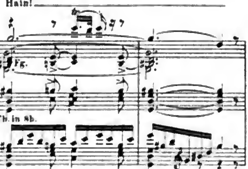
Andantino quasi Allegretto. Hr. Vl. Br. p

IX. Auftritt.
7 b. Romanze.

Die Romanze, welche Fenton singt, um Anna herbeizulocken, ist von anmuthiger Melodik und poetischer Empfindung. Die Harfe bildet die Begleitung, getheilte Bratschen und Violoncelle geben hierzu die harmonische Unterlage, abwechselnde Triller in der kleinen und grossen Flöte ahmen den Gesang der Lerche nach, zuweilen stimmen die gedämpften Geigen mit ein, das Ganze klingt zart und schmachtend:



X. Auftritt.
7 c. Duettino.



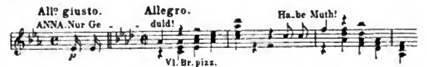
Die Ersehnte erscheint und bekräftigt dem Geliebten ihre Treue.

Dies Duett (Allegro. — Adagio), dessen Adagio (Annas Liebesschwur) von besonderer Innigkeit ist, enthält in diesem Satz ein melodieführendes, arabeskenreiches Violinsolo, das sich am Schluss mit den beiden Singstimmen zu einer ausserordentlich schwierigen Kadenz vereinigt; leider stellt die nicht selten mangelhafte Ausführung derselben die Wirkung der ganzen Arie in Frage. Man sollte daher kein Bedenken tragen, in

wünschenswerthen Fällen die ersten 9 Tacte der Kadenz zu streichen und sich mit dem wohlklingenden und leicht ausführbaren Schluss zu begnügen.

7 d. Quartettino.

In dem lebhaften, zierlichen kleinen Quartett, in welchem die vier Stimmen nach einander in freier kanonischer Weise eintreten:



ermuntern sich die Liebenden zur Standhaftigkeit, während Spärlich sich nicht mehr zu fassen weiss und Cajus den Nebenbuhler wieder einmal in Worten ermordet. Er begnügt sich vorläufig damit, den harmlosen Spärlich in die Flucht zu jagen.

Dialog.

Verwandlung. XI. u. XII. Auftritt. Dialog.

Kaum ist Sir John mit der Frau Fluth »so ganz allein«, da klopft auch Frau Reich schon wieder an die Thür und kündigt die diesmal unerwartete Zurückkunft Fluths an. Guter Rath ist theuer, endlich wird beschlossen, dass Frau Reich den Ritter in das Kleid der dicken Frau aus Brentford, einer Muhme der Magd in Fluths Hause, stecken soll.



XIII. Auftritt. 8. Duett.

Schleichend, schadenfroh, wie die Musik es nicht deutlicher ausdrücken kann, erscheint Fluth, mit einem Degen bewaffnet, er schliesst die Thür ab: »Gestern ist er mir entgangen«:

»kommt er nicht davon«. *(Man bemerke das witzige Anklingen*

des Motivs: »Wie freu' ich mich« aus dem Buffoduett 6.) Da Frau Fluth das Durchstöbern der Zimmer nicht leiden will — um dem Falstaff Zeit zur Verkleidung zu lassen —, so kommt Fluths Eifersucht zu ungezügeltem Ausbruch, der aber durch Frau Fluths tollen Spott und ein frisches Walzerzeitmaass immer in den Grenzen des Komischen

XIV. Auftritt.
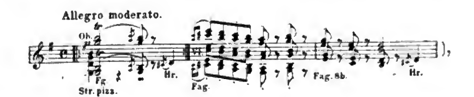
bleibt. Da erscheinen, diesmal zufällig, die Knechte mit dem Waschkorb; Fluth macht sich daran, unter dem Gelächter seiner Frau die Wäsche Stück für Stück herauszureissen und stösst zum Schluss seinen Degen hinein.

XV. Auftritt. 9. Finale.

Reich, Cajus und Spärlich kommen dazu, und nun gestattet Frau Fluth die Haussuchung, nachdem sie die Nachbarn gebeten, doch die arme Frau aus Brentford vor der Wuth ihres Mannes zu schützen. In grotesker Ver-

XVI. Auftritt.

kleidung tritt Falstaff aus dem Nebenzimmer *(dazu die quäkende Musik*:



),

XVII. Auftritt. Allegro breve moderato.

mit einer Tracht Prügel treibt ihn Fluth aus dem Hause, und während sich die Männer *(in einem grossen, den Mustern Mozarts nachgebildeten Schlusssatz)* zu genauer Durchsuchung auffordern und die Frauen im Voraus triumphiren, fällt der Vorhang.

Dieser Schlussatz wird meist ausgelassen (Sprung von Part. S. 250, 3. Tact auf 269, 6. Tact). Unleugbar steht dies Finale bei aller Geschicklichkeit des Textdichters und Erfindung des Komponisten nicht ganz auf der Höhe desjenigen des I. Aufzugs, was sich aus der Ähnlichkeit der Situationen hier und dort ergiebt. Auch wirkt die Verkleidungsscene allzu possenhaft, um nicht gegen den feinkomischen Ton der Oper ein wenig zu verstossen.

Reich und Fluth mit ihren Frauen und mit Anna sitzen in Reichs Hause beim Mahle. Der Aufklärung folgt die Versöhnung. Falstaffs Strafe scheint zu gering, darum soll Fluth noch einmal als Sir Bach zu ihm gehen und ihn bereden, den Jäger Herne zu spielen und nächstens zu einem Stelldichein in den Wald zu kommen. Anna nebst Freundinnen, Nachbarn und Bekannten sollen dann als Geister und Elfen dem Ritter wacker mitspielen. In einer Ballade (*die zwar charakteristisch, aber etwas matt in der Erfindung und für die Singstimme nicht recht wirksam ist, desswegen auch meist ausgelassen wird*) giebt uns Frau Reich Aufschluss über den Jäger Herne, der einst einen Hirsch unter einer heiligen Eiche erschossen habe, dafür zu ewigem Jagen verdammt und mit einem Hirschgeweih gekrönt worden sei. Frau Reich will dem Werben um ihrer Tochter Hand ein Ende machen und bei dieser Gelegenheit in der Waldkapelle Anna mit Cajus trauen lassen, sie befiehlt ihr heimlich, sich als rother Elf zu verkleiden. Kaum hat sich Anna gesetzt, um Fenton von allem zu unterrichten, als ihr Vater ihr einen gleichen Plan in Bezug auf Spärlich anvertraut, nur dass sie sich als grüner Elf anziehen soll. Sie beschliesst, dem Cajus das grüne, dem Spärlich das rothe Gewand zu senden, damit sie sich in die ihr aufgetragenen Rollen theilen mögen, und zeigt damit, dass sie ein würdiges Kind ihrer Eltern ist. Sie vollendet ihren Brief und giebt sich in ihrer grossen Arie (*Recitativisches Allegro. — Adagio. — Allegro vivace,* $^6/_8$), einem schönen Tonstück von schwärmerischer Empfindung, ganz dem Gedanken an die baldige Erfüllung ihres Liebesglücks hin.

III. Aufzug, I. Auftritt. Dialog.
10. Ballade.
II. Auftritt. Dialog.
III. Auftritt.
IV. Auftritt.
11. Arie.

Der Schauplatz stellt den Windsorer Wald dar mit der heiligen Eiche. (Im Hintergrund darf, obschon das Textbuch keine Angabe dafür enthält, die Waldkapelle halb sichtbar sein.) Reich giebt dem Spärlich, Frau Reich

Verwandlung. V. u. VI. Auftritt. Dialog.

dem Cajus die Verkleidung der Tochter an, alle gehen ab. Während das nächtliche Dunkel sich immer mehr lichtet, setzt eine Musik von vollendetem Zauber, von süssester Melodik und duftigem, schmeichelndem Klange ein: der Mond geht auf:

12. Mondaufgang.



Immer glänzender flimmert und sprüht das Silberlicht auf der Bühne, wie in der Musik, welche ein Muster feinster Orchestrirungskunst bildet; unsichtbare Stimmen preisen die erhabene Ruhe der Mondnacht, zwölf zarte Glockenschläge verkünden die Mitternacht. — Falstaff als Jäger Herne gekleidet tritt auf:

VII. Auftritt.

13. Terzettino.

Andante.
Vl. gedämpft
Ob.Cl.Hr.
Nb.
FALST. Die Glo - cke schlug schon

Mit - ter - nacht,

(Man bemerke das Koboldmotiv bei Nb; die Instrumentation zeigt überall Reiz und Mannigfaltigkeit.)

VIII. Auftritt.

Bald erscheint auch die Ersehnte, leider mit ihr Frau Reich, die er beide tapfer unter den Arm nimmt, um sie *(nach dem neckischen Andante lento: »Du reizend liebes Schätzchen«)* hinwegzuführen. Ein Getöse lässt sich vernehmen, die Frauen wirbeln ihn einigemal herum, sodass er hinter der Eiche zu Boden sinkt, und eilen davon. Eine muntere Schaar von Elfen erscheint *(Allegro non troppo, die Musik ist in der Ouverture verwandt)*, als letzte ihre Königin Titania-Anna *(Andante, grosse Harfen-Arpeggien kündigen*

IX. Auftritt.

14. Ballett und Chor der Elfen.

X. Auftritt.

sie an). Mit weichem Oberon-Wonnelaut: Andante tranquillo. *pp* ANNA. Die Mensch-heit schläft, ruft sie Fenton zu sich *(überall Harfe und ausgehaltene, zarte Accorde)* und geht, »versöhnt mit ihm«, in die Waldkapelle ab. Wieder nimmt der Elfenchor sein luftiges Lied auf, da erscheint Reich, der echte Herne, in dieser Komödie, wie Falstaff gekleidet; er setzt das Horn zum Blasen an, es versagt: »ein Mensch ist in der Nähe«. Bald ziehen die schwärmenden Elfen Falstaff hinter dem Baume hervor. Auf Reichs Befehl wird er von Mücken, Wespen und Fliegen während einer charakteristischen Ballettmusik mit Chor *(vierfach getheilte I. Geigen mit Dämpfern)* mit langen, silbernen Pfeilen gestochen, dann von »Geistern gross und klein«, Gnomen, Kobolden, Salamandern auf derbere Weise zermartert. Falstaff, der nicht entwischen kann, giebt sich den Geistern, die sich nunmehr in ihrer wahren Gestalt zu erkennen geben, auf Gnade und Ungnade gefangen. Da kommen Cajus und Spärlich, der rothe und der grüne Elf, gelaufen, von denen jeder glaubte, die geliebte Braut am Arme zu haben. Ihre Enttäuschung wird nicht geringer, als Anna und Fenton, die in der Waldkapelle soeben die priesterliche Einsegnung ihres Bundes empfangen haben, um die Verzeihung und den Segen der Eltern bitten, die ihnen schliesslich gewährt wird. Reich ladet alle zum Hochzeitsmahl ein und vergisst dabei auch den von seiner Galanterie kurirten Ritter nicht.

XI. Auftritt.
XII. Auftritt.
XIII. Auftritt.
15. Mückentanz.
XIV. Auftritt.
16. Tanz u. Chor.
XV. Auftritt.
Dialog.
XVI. Auftritt.
XVII. Auftritt.

Statt des Frauenterzettinos wird überall ein Schlusschor (dem Seitenthema der Ouverture entsprechend mit angeschlossenem Dursatz aus 16) gesungen.

17. Terzettino.
Finale.



d. Friedrich von Flotow,

geboren am 27. April 1812 zu Teutendorf in Mecklenburg, machte seine musikalischen Studien bei Anton Reicha in Paris, wo auch seine ersten Opern aufgeführt wurden. Da er hier jedoch nicht den gehofften Erfolg fand, wahrscheinlich weil er den Franzosen zu deutsch war, kam er nach Deutschland, für das er französisch genug war, um zu gefallen. In der That stellt sich sein Kunstschaffen in seiner ersten in Deutschland, und zwar in Hamburg am 30. Dezember 1844*) mit allergrösstem Erfolge gegebenen Oper »Stradella«, als eine glückliche Vermischung deutschen Gemüthreichthums mit französischer Grazie dar. Und da in letzterer Eigenschaft die Franzosen den Deutschen schlechterdings überlegen sind, eine Spieloper aber der graziösen Pinselführung nicht entbehren kann, so darf allerdings sein »Stradella« als das Muster einer deutschen Spieloper oder, wenn man besser will, der Spieloper eines Deutschen gelten. Leider verblendete den Komponisten der Erfolg so sehr, dass er in seiner am 25. November 1847 aufgeführten Oper »Martha« der Seichtigkeit und Oberflächlichkeit zu sehr Einlass gewährte. Auch würde sich seine künstlerische Gewissenlosigkeit schlimm gerächt haben, wenn nicht das spannungsvolle, meisterhaft angelegte Textbuch dieser Oper alle Bedenken beim grossen Publikum hätte verstummen machen. Von seinen übrigen Opern wird noch »Indra« zuweilen aufgeführt. Die Wiedererweckungen anderer, wie der Oper »L'ombre (sein Schatten)« haben sich nicht als erfolgreich erwiesen. Flotow war 1856—1863 Generalintendant der Schweriner Hofoper und starb am 24. Januar 1883 in Darmstadt.

*) Dieses Datum ist auf dem gedruckten Titelblatt der bei Joh. Aug. Böhme (Hamburg) erschienenen Orchesterpartitur angegeben, während Riemann den 25. Dezember nennt.



1.

Alessandro Stradella.

Romantische Oper in drei Acten.

Text von W. Friedrich, Musik von Friedrich von Flotow.

Die Ouverture ist von gediegener Arbeit und ein wirksames Koncertstück. Als Einleitung wird der erste Theil der Hymne des Stradella (III. Aufz. III. Auftr.) verwandt. Als Hauptthema des Allegro vivace erscheint ein in der Oper sonst nicht vorkommendes leichtes Moll-Thema, als Seitenthema der Glockenchor (6). Den Schluss bildet das Allegro der Hymne.

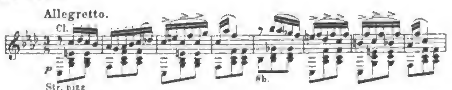
I. Aufzug, I. Auftritt. 1. Chor (mit Solo).

Der berühmte Komponist und Sänger Alessandro Stradella (geb. um 1645 zu Neapel, nicht »bei Rom«, wie es im Textbuch heisst) erscheint in einer Gondel mit seinen Schülern, um seiner Angebeteten, der von ihrem Vormund, dem reichen Venezianer Bassi, eifersüchtig bewachten Leonore, ein nächtliches Ständchen zu bringen.

Die Musik malt die nächtliche Ruhe in satten der italienischen Örtlichkeit entsprechenden Klangfarben aus (ausgehaltene Fagotte und Hörner sind bevorzugt). Zur Erhöhung der geheimnissvollen Wirkung können Geigen und Bratschen bis zum Poco animato gedämpft werden.

2. Serenade.

Das Ständchen athmet zärtliche Melancholie und ist ebenso einschmeichelnd, wie in der Erfindung vornehm. Das Vorspiel wird von einer schmachtenden Klarinettenmelodie eingenommen:
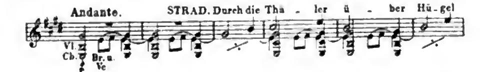


Eigenthümlich und italienischen Ursprungs ist der Rhythmus der eigentlichen Serenade



Die Chorstimmen dürfen doppelt, jedenfalls aber nicht mehr als dreifach besetzt werden, da sonst der Begriff der »Schüler« verwischt wird und da die Musik auf eine zarte Wirkung berechnet ist. Das Auftreten des Chors aus den Coulissen, statt aus der Gondel ist ganz unstatthaft. Wohl dürfen statt einer zwei Gondeln verwandt werden. Der erste Gesang des Chors und die erste Hälfte des Gesanges des Stradella kann noch hinter der Bühne, muss dann aber nach und nach in grösserer Nähe erklingen. Auf grossen Bühnen empfiehlt es sich, die Singenden in verschiedenen Kanalwindungen (durch durchbrochenes Laubwerk, Gärten) näherzuführen. Die Worte Stradellas im Recitativ vor der Serenade: »Das holde Bild, das mit dem Traum enteilet, Mal' Wahrheit schöner ihr, als selbst die Fantasie« sollen heissen: »Ihr Traumbild, das wir durch unsern Gesang verscheuchen, mag noch durch die Wirklichkeit, das erreichte Liebesglück, übertroffen werden«.

II. Auftritt.
3. Scena e Notturno.

Indess die Schüler bei Seite treten, theilt die auf dem Balcon erscheinende Leonore dem Herzensfreunde *(in einem fein empfundenen Recitativ)* mit, dass sie schon morgen des verhassten Bassi Gattin werden soll; Stradella heisst sie auf die Zaubermacht der Liebe vertrauen in dem duftigen Notturno:



Die Instrumentirung ist bis hierher so weich und schmelzend wie möglich, eine Wirkung, die zumeist der Verwendung der Holzbläser in klangvollen Lagen verdankt wird.

4. Finale.
III. Auftritt.
Presto. Ballett.
IV. Auftritt.
Andante.

Ein lärmender Maskenzug naht auf Gondeln, sowie von den Strassen her und erfüllt den Schauplatz mit fröhlichem Singen und Tanzen. *(Adagio-Allegretto. Pas de trois [Tarantelle]. Allegretto non troppo)*. Stradella erkennt seine Freunde in ihnen, die ihm gern Beistand leihen (»Komus Segen« d. h. der Segen des Komos, des Gottes der Lustbarkeit). Wieder ruft er die Geliebte mit süssem Liede,

auf das sie antwortet, während die Freunde sie mit Strickleitern hinter dem Hause) befreien. In den erneuten Jubel *(die Musik ist dem Auftrittschor entnommen)* tönt die Stimme des alten Bassi hinein, der erst auf dem Balcon, dann unten erscheint, von den Tanzenden verspottet und umhergezerrt wird, bis Stradella mit der ersehnten Beute in einer Gondel davonfährt.

Più lento. Moderato. Presto. Allegro moderato. Presto.

Die Frühlingssonne lacht auf die ländliche Umgebung Roms hernieder. Ein Haus, nach der auf dem Schilde gemalten Glocke »a la Campanella« genannt, begrenzt die Bühne zur linken, ein Wirthshaus zur rechten Seite.

II. Aufzug, I. Auftritt. 5. Rec.

»Nach langem Wandern, von Gefahr bedräuet, Beut Roma, des Geliebten Vaterland, Dem treuen Paar ein friedliches Asyl, Und froh erstrahlt der Tag, an dem ein heilig Band Zwei Herzen mit des Himmels Segen weihet«.

Ihr endlich erreichtes Glück preist Leonore in einer Koloraturarie alten Stils, die ein wenig in den seichten Ton der »Martha« fällt (Andante. Allegro. Andante con moto. Allegro).

Arie.

Das Glöckchen der (im Hintergrunde zum Theil sichtbar zu machenden) Kapelle ruft zahlreiche Freunde, meist Landleute herbei, Stradella tritt aus dem Hause und nach kurzem Austausch zärtlicher Liebesworte begeben sich alle zum Altar.
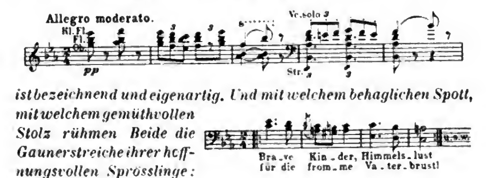
II. Auftritt. 6. Glockenchor.

Kaum ist die frommfröhliche Weise des »Glockenchors« verklungen, so schleicht, »den Hut tief in's Gesicht gedrückt . . in ein Papier blickend, als suche er sich zurechtzufinden«, eine jener fragwürdigen Gestalten herbei, denen man nicht gerne allein begegnet: Malvolio, seines Zeichens Bandit, ist von Bassi gedungen, um dem Sänger und Entführer den Garaus zu machen. Eben ist er im verlassenen Campanella-Hause verschwunden, als, dem gleichen Handwerk huldigend, in gleichem Auftrage und einen Zettel gleichen Inhalts in der Hand. Barbarino

III. Auftritt. 7. Duett.

erscheint. Er erkennt des Sängers Haus und will den ihm geübteren Weg durchs Fenster nehmen, als ihn der zurückkehrende Malvolio am Kragen packt: schon greifen sie zu den Dolchen, als beide sich lachend erkennen. Diese Banditen sind höfliche Leute und fragen nach ihrem und der Ihrigen Wohlergehen. Sie wollen sich vor Lachen ausschütten, als sie des alten Bassi, der gleich zwei Mörder dingt, weise Vorsicht merken; die Streitfrage, wen von Beiden das »Geschäft« treffen soll, lässt ihre leicht bewegliche Hand noch einmal zum Dolch greifen, als sie ihrer Freundschaft eingedenk beschliessen, die Sache halbpart zu machen.

Dies Duett ist als feinkomische Musik ausserordentlich bezeichnend. Ein grosser Theil der komischen Wirkung beruht freilich im Text, der — ähnlich wie im Anfangsduett der »Lustigen Weiber« — Beiden die gleichen Worte in den Mund legt, die durch die Veränderung der Tonart und auch des Tongeschlechts ohne Mühe eine neue reizvolle Beleuchtung erhalten. Doch auch die Situation selbst, die einzelnen Momente des Textes sind mit einem unnachahmlich scherzenden, ausgelassenen Humor behandelt worden: die Musik lächelt förmlich und ist nicht ohne Liebreiz, sie bringt uns in Gefahr, dass wir die Hallunken als »gemüthliche Kerle« fast liebgewinnen. Schon der Anfang — zweimal fünf Tacte —, zuerst das vorwitzig feine Spähen in den Holzbläsern, dann die raschelnd heimliche Antwort der Streicher:



ist bezeichnend und eigenartig. Und mit welchem behaglichen Spott, mit welchem gemüthvollen Stolz rühmen Beide die Gaunerstreiche ihrer hoffnungsvollen Sprösslinge:

Stradella und Leonore kehren, vom Volk begleitet, mit dem »Glockenchor« als Neuvermählte zurück und laden alle zum Hochzeitsschmause ein: »Doch morgen, zum Madonnenfeste, Erheb' in frommem Danke sich die Brust«. Malvolio und Barbarino, welche vorgeben, zum Madonnenfeste zu wallfahrten, bitten um die Gunst, die Lust theilen zu dürfen. Stradella: »Seid mir willkommen! Ruh und Obdach beut Mit Freuden euch des Sängers Gastlichkeit«. Schliesslich nimmt er sie sogar in sein Haus auf.

8. Finale. **IV. Auftritt.** **Allegretto con moto.** **Adagio.** **V. Auftritt.**

Das der Handlung mangelnde Interesse wird musikalisch und scenisch wach gehalten. Der Einladung Stradellas folgt zunächst ein hübsches Ensemble, von Leonore intonirt, von allen, auch den Banditen, wiederholt, mit einem Mittelsatz von gefälliger Geigenfiguration, das den Vergleich mit dem Finale des III. Acts der »Martha« (VIII. Auftr., Larghetto) förmlich herausfordert und an Feinheit weit über jenem steht. Als Gegensatz folgt ein lebendiger Trinkchor, dessen Mittelsatz die humoristische Einführung der Banditen bildet, die gleichsam als Dankeszoll für den ihnen von Leonore dargereichten Trunk das feurig burschikose Trinkduett singen: »Raus mit dem Nass aus dem Fass«. Dann tritt das Ballett in seine Rechte (Pas de deux — Adagio molto: Violoncellkantilene, bei der Wiederholung von Flötenpassagen begleitet, Allegretto, Andante non tanto mosso im Gavottencharakter, Allegretto, Ensemble-Allegretto). Schliesslich singt auch Stradella auf Verlangen »Das Liedchen von Salvator Rosa«, dem berühmten Maler (1615—1673), mit dem Refrain »'s ist Nichts so schlimm, als man wohl denkt, Wenn man's nur recht erfasst und lenkt«. Zu dem ganz modernen Liede, welches die bekannte Fabel von der Banditen-Grossmuth gegenüber den Armen und den Künstlern aufwärmt, hat Rosa, obschon er auch dichtete und komponirte, wohl nur den Namen hergegeben. Doch ist es insofern für den Verlauf der Handlung wichtig, als die Endmoral: »Edle Kunst macht selbst erwarmen Des Banditen Mitgefühl« einen Stachel des Gewissensbisses in der Brust der beiden Mörder zurücklässt.

Largo. Allegro. Ballett. Allegretto moderato. Allegretto.

III. Aufzug, I. Auftritt. 9. Wechselgesang.

Der letzte Aufzug bringt zunächst wenig Neues. Das Ehepaar sitzt friedlich nebeneinander, die Banditen lagern auf einem Teppich und spielen alla Morra (sie errathen abwechselnd die Zahl der von dem Gegner schnell ausgestreckten Finger). Nachdem die Introduction den Hauptgesang der ganzen Oper, Stradellas Hymne, hat erklingen lassen, preisen sie der Reihe nach die Reize des Vaterlandes, Stradella diejenigen Italias im Allgemeinen und nach der ersten Anlage des Textes Venezias im Besonderen (*Allegretto*, $^6/_8$), Leonore die Roms ($^2/_4$), beide wiederholen Stradellas Lobrede; in einem musikalisch sehr viel bürgerlicheren Ton bekennt sich Barbarino als Verehrer der Trauben La Spezias, die ihm Toscana, die Hebe, liefere*) (*Poco più mosso*, $^6/_8$), während Malvolio Neapels Lazzaroni und Maccaroni nicht genug rühmen kann und dabei in eine die Übrigen elektrisirende Tarantelle verfällt, von der aus wieder alle Stradellas Gesang aufnehmen — eine Art musikalischen Führers durch Italien.

10. Pilgerchor.

Da ruft der Chor der Pilger, die zum Madonnentage kommen, alle in das Innere des Hauses, wo sie die letzten Zurüstungen zum Fest treffen wollen.

II. Auftritt. Rec. 11. Terzett.

Spähend naht Bassi, der die Frevelthat schon vollführt meint und durch das Wiedererscheinen der mit Hut und Stock versehenen Banditen zuerst in einen Versteck getrieben wird. Beide sind von des Sängers Gastfreundlichkeit so sehr gerührt worden, dass es ihnen an Muth zu dem grausen Beginnen gebricht. (*Wieder plädirt die liebenswürdige Musik zu ihren Gunsten:*)
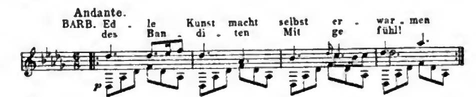


Ihren edlen Wettstreit in dem Wunsch, dem Andern die

*) Heute gehört Spezia zur Provinz Genova.

That und den Lohn derselben zu überlassen, unterbricht Bassi, der sie vergeblich an ihr Versprechen mahnt. Barbarino überführt ihn mit dem Citat aus Stradellas Salvator Rosa-Lied:

Andante.
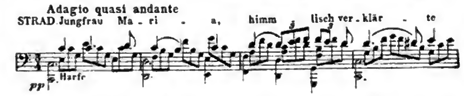


Bassi, der ausser dem Verlust seiner Mündel jetzt auch noch die Gefahr der Entdeckung fürchten muss, sieht ein, dass er tief in die Tasche greifen muss und erhöht den Sündenlohn in einem lebendigen, stets leichtgefügten Allegretto von zwanzig Dukaten nach und nach auf vierhundert; die Banditen willigen ein. Nach einem halb humoristischen Sterbelied, das sie dem Stradella singen *(a capella, mit nachahmenden Einsätzen: »Ruhig, leise«)*, tritt dieser selbst auf *(Harfe, sein elegischer Gesang wird zuerst vom Violoncell vorgetragen)*, um die Hymne, die er sogleich vor allem Volk zu der Madonna Preise singen soll, zu probiren. In Erwartung der buntgeschmückten Menge will ihn Zagen überkommen; um so inbrünstiger richtet er sein Gebet an die Gebenedeite. Immer mehr reisst ihn der hohe Gegenstand hin. Erbarmungslos donnert er den Fluch gegen »den Verstockten, Der dir (der Madonna) trotzet mit höhnischem Blick«, Milde und Gnade verheisst er dem Reuigen. Sein Gesang lähmt die Hände der Banditen, erweicht selbst das verstockte Herz des alten Bassi, bis alle drei in Stradellas Gesang einstimmen. Dieser, der jetzt erst die Gefahr bemerkt, vor der ihn sein Gesang beschirmt, reicht gern die Hand zur Versöhnung, die Banditen erhalten den ausbedungenen Blutlohn zum Geschenk. Der Vorhang im Hintergrunde theilt sich und gewährt den Ausblick auf die festlich geschmückte Schaar

Allegretto.
12. Finale.
Allegretto.
III. Auftritt.
Adagio.
IV. Auftritt.
Adagio quasi Andante.
Animato.
Allegro.
Rec.
V. Auftritt.
Allegretto (Glockenchor).

der Gläubigen, die herbeieilen, um den Stradella auf einer Laubbahre zum Altare zu tragen.

Die Hymne ist in ihrem Verlauf zwar nicht ganz von der gleichen Schönheit wie der innig andachtsvolle Anfang:



Dafür wird sie in der Bewegung, im dramatischen Ausdruck immer lebendiger, die Instrumentirung wird immer kräftiger und erhabener, sodass die durch den Text vorgezeichnete Steigerung dennoch erreicht wird.



Diese Oper hat mit dem Orpheus-Text den Umstand gemein, dass die Kunst und Leidenschaft des Gesanges in beiden zum dramatischen Motiv erhoben wird. Die Hauptwirkung beruht daher in beiden darauf, dass die Titelrolle überzeugend und ergreifend gesungen wird. Ein weiterer Reiz wohnt dem »Stradella« durch die sehr glückliche humoristische Zeichnung der Banditen inne. Als feiner Zug des Textes verdient hervorgehoben zu werden, dass die Sinnesumkehr der Banditen schon durch die Menschenfreundlichkeit, mit der ihnen der Sänger entgegentritt, vorbereitet und glaubhaft gemacht wird. Hiergegen verschlägt die etwas ärmliche Handlung umsoweniger, als die Musik, wie bereits erwähnt, von gefälligem Reiz ist und vor Laien und Kennern als gleich vollwerthig bestehen darf.



2.

Martha oder Der Markt zu Richmond.

Oper mit Tanz in vier Abtheilungen.

Text (theilweise nach einem Plan von St. Georges) von W. Friedrich. Musik von Friedrich von Flotow.

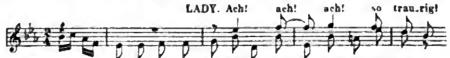
I. Aufzug, I. u. II. Auftritt.
1. Chor.
2. Duett.

Lady Harriet Durham, Ehrenfräulein der Königin Anna von England (1702—1714), kann weder durch den Zuspruch ihrer Dienerinnen, noch durch die Beweisgründe ihrer muntern Zofe und Vertrauten Nancy vor der betrübenden Wahrnehmung bewahrt werden, dass sie sich langweile.

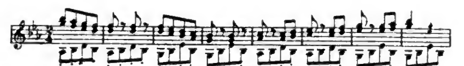
Andante.
LADY. Was ich ge-stern heiss er-seh-net, Ist's er-füllt, erfreut's mich kaum
Ob.
Str.
Bässe pizz.

»Was ich mir als Glück gewähnet, Zeigt Gewährung mir, als Traum«, d. h. sobald das, was ich als ein Glück gewähnt habe, gewährt ist, empfinde ich, dass es eitel, nur ein Traum ist. Nancy empfiehlt ein Radikalmittel: »in höchster Eile müsst Ihr sterblich Euch verlieben!«

Der erste Chor klingt so warm und theilnahmsvoll, er ist bei aller Anpassung an den anmuthigen Ton der leichten Operngattung von so vornehmer Erfindung, dass er eigentlich etwas anderes erwarten lässt, als das nachfolgende Duett, das zwar in Einzelheiten, wie in dem oben mitgetheilten Beispiel, die Feinheit nicht vermissen lässt und die stets zum Scherzen aufgelegte Nancy artig charakterisirt, aber schon an der Stelle:



jede Zusammengehörigkeit zwischen Poesie und Musik verläugnet und am Schlusse:



ins Triviale fällt.
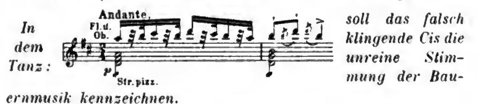
III. Auftritt.
3. Terzett.

Mit dem ganzen Aplomb, der seiner Stellung gebührt und der auch in der Musik recht eindringlich markirt wird, erscheint der Vetter und Verehrer der Lady, Lord Tristan Mikleford, »Parlamentes edler Lord, Stallpräfekt und Pagenleiter . .«, um der Lady »nach Belieben, Lustbarkeiten, Hahnenkampf und Eselreiten, — Spaziergang — Pferderennen — Caroussel — Wasserfahrt« vorzuschlagen. Sie lehnt alles ab und hetzt ihn mit tausend kleinen Aufträgen müde. Da erklingt (hinter der Scene) der Gesang der Mägde, welche nach Richmond ziehen, um sich zu verdingen (*Moderato, D-dur* 2/4). Ihre frische, schlichte Weise vermag endlich die Melancholie der Lady zu bannen, sie beschliesst sogar, in Bauernkleidern mit Nancy und »Sir Bob«, mit welchem Titel sie den kopfschüttelnden Tristan beehrt, sich unter das Volksgewühl zu mischen. Tristans Widerstand weiss sie durch Schmeicheln zu entkräften:

Adagio.
LADY. Ist das Ih-re Lie-be?
Hr. Fg. p

Sogar eine Probe im bäurischen Tanz muss er mit den ausgelassenen Frauen bestehen, bis diese den von allem Drehen und Wenden Athemlosen mit sich schleppen.

In dem Tanz:
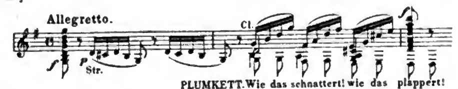


soll das falsch klingende Cis die unreine Stimmung der Bauernmusik kennzeichnen.

Verwandlung.
IV. Auftritt.

Auf dem Marktplatz zu Richmond sind unterdess schon Pächter und Pächterinnen versammelt, auch die Mägde

treffen *(mit dem vorhin hinter der Scene gesungenen Chor)* ein. Während sich das Marktgewühl ein wenig entfernt, erscheint der reiche Pächter Plumkett mit dem jungen Lyonel:

4. Chor.
V. Auftritt.
5. Rec. u. Duett.



(Die sich förmlich überkugelnde Klarinette bildet das Schwatzen des Volks possirlich nach.)

Einst ist Lyonels Vater mit dem jungen Knaben an den Pachthof der Mutter Plumketts gekommen; er war verbannt und hat dort Schutz, sein Sohn die liebevollste Pflege erhalten. Bei seinem Tode hinterliess er dem Sohn einen Ring: »Dräuen dir . . Gefahren, Zeige ihn der Königin, Und sie wird dein Recht dir wahren . .« Jetzt ist auch die Mutter Plumketts gestorben, und beide wollen, um den Pachthof selbst zu verwalten, Mägde anwerben.

Das Duett (Andantino), in welchem der Zuhörer zwanglos mit der eben mitgetheilten Vorgeschichte bekannt gemacht wird: »Ja! seit früher Kindheit Tagen« ist von bemerkenswerther melodischer Schönheit.

Die Glocke ertönt, der Markt beginnt; als Makler fungirt dabei der Richter von Richmond, welcher die Mägde nach ihren Fähigkeiten ausfragt und ihre Dienste »verauktionirt«.

VI. Auftritt.
6. Finale.
Allegro.
Allegretto.

Musikalisch wie textlich sind hier ohne Zweifel die Bürgermeisterscenen aus Lortzings »Zar und Zimmermann« vorbildlich gewesen.

Mit der Melodie des Bauerntanzes treiben die Lady und Nancy den sich heftig sträubenden Tristan auf die Bühne. Des letzteren Widerstand wird von Plumkett so

VII. Auftritt.
Andante.
Allegretto.
Rec.

aufgefasst, als ob er die Lady gegen ihren Willen als Magd anwerben wollte; er ruft also mit den Worten: »'s giebt der Mädel ja noch mehr!« die andern Mägde herbei, die den Tristan schnell in ihre Mitte nehmen und ihn, indem sie ihn mit Angeboten bestürmen, von dannen treiben. In einem gefälligen Quartett *(dessen Hauptsatz dreimal wiederkehrt)* fassen sich Plumkett und Lyonell ein Herz, die beiden »Mägde«, die ihnen im Anfang doch etwas »hoch hinaus« vorkommen, für »50 Kronen jährlich, Sonntags Porter und zu Neujahr Plumpudding« anzuwerben, sogar das Handgeld wird von den Damen angenommen. Inzwischen kommt Tristan mit den ihn verfolgenden Mädchen zurück. Er giebt ihnen ein Abstandsgeld und will mit der Lady und Nancy davoneilen, als deren Miethsherrn Einspruch erheben. Auch der Richter vertheidigt das Recht der Pächter, alle wiederholen seinen verhängnissvollen *(in der Musik finster gefärbten)* Ausspruch:

Animato.

Quartett. (Allegro non troppo.)

Allegro.

VIII. Auftritt.

Allegro.
Ist das Handgeld an-ge - nommen, kann der Magd kein Wei-gern
p cresc.
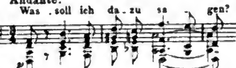
frommen!
ff

Die Lady und Nancy erkennen zu spät die Folgen ihres Scherzes und müssen wohl oder übel, um einen Scandal zu vermeiden, ihren nunmehrigen Gebietern folgen.

II. Aufzug, I. Auftritt.

7. Entr'act und Quartettino.

Kaum sind alle vier in Plumketts Hause angelangt, als Marthas und Julias — so nennen sich die Damen — Unfähigkeit zu jeder Dienstbotenverrichtung klar zu Tage tritt. Als die Herren ihnen zumuthen, ihnen Hut und Mantel abzunehmen, lässt Nancy die Sachen einfach fallen, und die Lady sieht Lyonel so stolz an, dass er erschrocken zurückweicht.
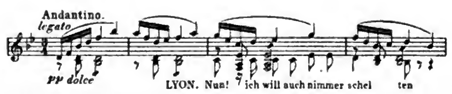


Neben seiner Gefälligkeit ist der hier eintretende Quartettsatz auch für die eigenthümlich spannungsvolle Stimmung bezeichnend.

Da sie vom Spinnen garnichts verstehen, setzen sich Lyonel und Plumkett selber an die Spinnräder und zeigen ihnen in einem prickelnd lustigen Satz (*in welchem I. Geigen und Bratschen das Schnurren des Rädchens, Violoncelle und Fagotte das Treten des Fusses nachahmen*), wie es zu machen sei; Nancy wirft dem Plumkett schliesslich das Spinnrad um und läuft vor dem drohend Aufspringenden davon.

II. Auftritt. 8. Duett.

In des schwärmerischen Lyonel Herzen ist inzwischen für Martha längst eine Zuneigung entstanden, die zu heftig ist, als dass er sie jetzt, wo er allein mit ihr ist, verbergen, und zu ernst, als dass er sie leichthin behandeln könnte. Sie glaubt ihn zuerst mit einem schlechten Dienstzeugniss, das sie sich ausstellt, abzukühlen: »Nur müssig stehen, Gaffen, singen mag ich gern — Lasst die träge Magd drum gehen —«, lässt sich aber durch sein naturwüchsiges und doch ritterlich galantes Benehmen bestimmen, ein Volkslied: »die letzte Rose« zu singen, in dessen Refrain er, ihre Hand erfassend und sich sanft zu ihr hinneigend, einstimmt. Da entflammt sich sein Hang zur Leidenschaft, er wirbt um ihre Hand; sie durchschaut mit einem Blick die bedenkliche Lage, in die sie sich begeben und greift zum grausamsten Mittel, um ihn fernzuhalten: sie verlacht ihn, obschon sehr wider Willen.

Dies Duett ist reich an musikalischen Schönheiten; es ist nie so pathetisch und leidenschaftsvoll, um gegen den Stil der Spieloper zu verstossen und doch auch nirgends banal. Schmeichelnd und verbindlich ist die Melodie in den Geigen:



Erheblich vertieft und erwärmt erscheint dann der musikalische Ausdruck nach dem Liede in der innigen Kantilene:

Adagio
LYON. Mar - tha, nimm zum frommen Bun - de
p u. s. w.

Wie grob und unpassend ist hiergegen nun der Schluss des Duetts, nicht allein, dass die Lady bei ihren schmerzlich erregten Worten:

LADY. Wie jammert mich sein Lei - den

auf diese vorhin von Lyonel (bei den Worten: »Singen sollst du, fröhlich sein«) gebrachte, wenig gehaltvolle Melodie zurückgreift, auch Lyonel weiss für seine Qual nichts anderes, als diese Melodie mit ihr in Octaven zu singen — gewiss der Gipfel der Geschmacklosigkeit und ein Effect, der um den Beifall der Galerie buhlt und ihn, ein schneidiges hohes B bei beiden Sängern vorausgesetzt, auch sicher erzielt.

Bevor die Lady die »letzte Rose« singt, entreisst ihr Lyonel einen Rosenstrauss mit den Worten: »Deinen Strauss, du Spröde, für ein Lied!« was nur heissen kann: »nur wenn du ein Lied singst, werde ich ihn dir wiedergeben«. Im Drange der Gefühle vergisst er es jedoch und behält ihn, wie wir sehen werden, als werthvolles Spielobject. Immerhin hätte die Straussgeschichte etwas klarer und natürlicher entwickelt werden können.

III. Auftritt.
9. Rec. und Notturno.

Plumkett, von der grobkörnigen Musik trefflich charakterisirt:

Allegretto. Vc. u. Br
f Bässe
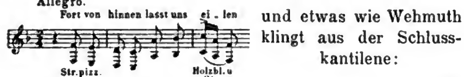
zieht die sich sträubende Nancy aus einem Versteck auf die Bühne, und da er die Lady und Lyonel »so verhagelt«

dastehen sieht, schickt er in Anbetracht der späten Stunde die Mädchen zur Ruhe.

Das Notturno: »Mitternacht« wird durch das hohe As der Geigen mit Sordinen eingeleitet, das Glöckchen bezeichnet mit 12 Schlägen die Mitternacht, die Gesangsstimme wird zuerst vom Soloviolončell mitgespielt, während die übrigen Violoncelle und Bratschen, ausserdem die Harfe (oder Geigen im Pizzicato) die Harmonie angeben — eine hübsche und klanglich reizende Nummer.

Kaum sind die Männer verschwunden, als die Lady und Nancy wieder zurückkehren. Die Thür ist verschlossen, ein Ausweg scheint unmöglich; da pocht der Retter in der Noth, Lord Tristan, an's Fenster. Ein kleiner schneller Satz drückt ihre Eilfreudigkeit aus: (Terzettino):

IV. Auftritt.
10. Finale.



und etwas wie Wehmuth klingt aus der Schlusskantilene:



die zuerst von der Lady gesungen und im Nachspiel, während alle drei den Weg durchs Fenster nehmen, in der Klarinette erklingt.
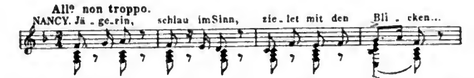
Die nächste Scene, in der Plumkett und Lyonel die Flucht der »Mädchen« gewahr werden und die Knechte zur Verfolgung entbieten, ist entbehrlich und wird meist ausgelassen. In der That bildet die Flucht mit den Abschiedsworten der Lady und Nancy: »Lebe wohl, du friedlich Haus« einen stimmungsvollen, zur nächtlichen Stille passenden Actschluss.

V. Auftritt.

Bei einem Wirthshause in waldiger Gegend preist Plumkett den Pächtern in dem lustigen frischen Porterliede die Vorzüge des britischen Nationalgetränks. Alle ziehen sich vor der nahenden Jagd der Königin zurück, nur Plumkett geht ins Wirthshaus; unterdess kommen

III. Aufzug,
I. Auftritt.
11. Porterlied.

II. Auftritt. 12. Chor und Jägerlied. die Jägerinnen, Damen vom Hofe, von der allwegs munteren Nancy geführt, mit dem fröhlich schmetternden *(nach Belieben von einer Bühnen-Jagdmusik unterstützten)* Jagdchor auf die Bühne; Nancy schildert in dem launigen, nach Art der französischen Spieloper pikant rhythmisirten »Lied der Jägerin«, auf welches Wild es die Frauen zumeist absehen:



Um zu erfahren, wohin sich ihre seit dem Zusammentreffen mit Lyonel melancholisch gewordene Gebieterin dem Jagdlärm entzogen habe, wendet sie sich an den

III. Auftritt aus dem Wirthshause zurückkehrenden Plumkett, als sich beide erstaunt erkennen. Plumkett will das Recht des Miethsherrn geltend machen, wird aber von den Jägerinnen nach der Weise des früheren *(durch Passagenwerk der Streicher verzierten)* Chors mit Jagdspeeren in den Wald getrieben und verfolgt.

IV. Auftritt. Trübe sinnend erscheint Lyonel, die Augen auf Marthas Strauss geheftet, indem er den Schluss der »letzten Rose« singt. Plötzlich fährt er auf, immer und immer

13. Arie. wieder weilen seine Gedanken bei der Heissgeliebten, die ihn verschmäht hat.

Seine zum Überdruss bekannte, aber bei aller Volksthümlichkeit melodisch reizvolle und zärtlich empfundene Arie: »Ach, so fromm« schildert das Unheil, das Marthas Erscheinen in seinem Herzen angerichtet hat.

Während er »auf eine Rasenbank sinkt, in stilles Brüten versenkt« (oder besser langsam davongeht, um am

V. Auftritt. Schlusse des Liedes der Lady wieder zu erscheinen), tritt

14. Scene u. Finale. Allegretto. die Lady in Tristans Begleitung auf. Sie ist unhöflich

VI. Auftritt. Moderato (Lied). Allegro. VII. Auftritt. Più animato. VIII. Auftritt. Più lento.

gegen ihn und daher verliebt, wie sie es, sobald sie allein ist, in einem kurzen Liede bekennt. Lyonel erkennt ihre Stimme; seine erste Freude über das Wiedersehen weicht sehr bald dem Ingrimme, da sie ihn verläugnet, und wird zum wüthenden Schmerz, als sie ihm die Worte zuruft: »Frecher Knecht! ich kenn' Euch nicht«. Nur Rache tobt in ihm: »War ich mild und schwach als Hüter, Jetzt erzittre, — — niedre Magd!« Auf ihren Hülferuf erscheint Tristan mit Jägern und Jägerinnen, zuletzt auch Nancy. Aus ihren Worten: »Was muss ich sehen, Lady!« erkennt Lyonel endlich, wen er vor sich hat: »O, ich Thor! Nur ein Spiel, was sie getrieben, Nur ein sündhaft Gaukelspiel, Ihre Zaubermacht zu üben! — O, zu viel der Schmach, zu viel!« Als ihn Tristan gar binden lassen will, verräth er ihr Geheimniss vor allen Leuten, und sie, in die äusserste Enge getrieben, greift zu dem nämlichen Mittel, dessen sich unter andern Umständen Don Juan bediente, um die krassen Anschuldigungen der Elvira zu entkräften, sie erklärt ihn für wahnsinnig.

Larghetto.

Diese ganze Musik ist ziemlich charakteristisch, ohne freilich hervorzustechen. Auch fühlte Flotow, dass jetzt, am Actschluss etwas geschehen müsse, um die erschlaffenden Nerven der Zuhörer wieder aufzustacheln; desswegen machte er eine kühne Anleihe bei Meyerbeer und schuf ein äusserlich wirksames Ensemble in dessen Stil (man vgl. die Schwerterweihe in den »Hugenotten« IV. Act), das freilich immer nur Kopie bleibt. Zuerst sorgen lang ausgehaltene Klarinette und Fagott in Octaven für die Erzeugung der nöthigen Spannung, dann intonirt Lyonel den »Schlager«:

lento Larghetto.
LYON. Mag der Him-mel euch ver-ge-ben...

es folgt einiges Geplänkel, der Chor setzt leise ein, ein kurzes, mächtiges Crescendo, und Orchester und Sänger wiederholen blasend, streichend, singend den »Schlager«, der in einem Nachspiel mit grosser Tenorkadenz immer noch anklingt.

Allegro non troppo.

Jagdfanfaren entbieten die Jäger **zur Königin**. Da entsinnt sich Lyonel des Ringes, den er am Finger trägt, er übergiebt ihn Plumkett, damit dieser ihn zur Königin

IX. Auftritt.

trage und ihn aus der Schmach errette. »Lyonel wird fortgeschleppt. Die Lady besteigt eine Sänfte, welche ihr gebracht wurde. Plumkett bleibt, den Ring hoch erhebend. Der Jagdzug entfernt sich langsam«.

Dieser Schluss wird heute in folgender, unbedingt vorzuziehender Weise abgeändert: Die Königin erscheint mit Gefolge, Plumkett will, den Ring hoch erhebend, auf sie zueilen, als die Lady, das Wappen des Ringes erkennend, von Mitleid mit Lyonel und Scham über ihr eigenes Verhalten erfasst, sich den Ring von Plumkett erbittet und ihn der Königin überreicht, die ihn mit freudiger Überraschung erkennt. Der Vorhang fällt.

IV. Aufzug, I. Auftritt.
15. Entree und Arie.
II. Auftritt.

Lyonel ist zwar nicht gefangen gesetzt worden, ist aber dafür in tiefe Schwermuth verfallen; um ihn derselben zu entreissen, hat sich die Lady mit Nancy zu Plumkett begeben, dem sie einen »Plan« mittheilen lässt. Sie singt unterdess, nachdem in der Einleitung wieder die »letzte Rose« mit Harfe und vierfach getheilten Violoncellen erklungen, eine Koloraturarie, bei der wieder die Hohlheit und Äusserlichkeit der französischen grossen Oper vorbildlich gewesen ist:

Moderato.
LADY. Den Theu-ren zu ver-söh-nen durch wahre Reu', durch
Sein Da-sein zu ver-schö-nen
wahre Reu', mit Lieb' und Treu' mit Lieb' und Treu...

So singt eine eitle Kokette, die für jeden Lobredner ihrer Reize Lächeln und Blicke feilhält; aber um die »Wahrheit« der »Reu', Lieb' und Treu'« der Lady kann uns, nach dieser Musik, ernstlich bange werden. Es ist nur eine Forderung des guten Geschmacks, dass diese Nummer ausgelassen werde.

Plumkett und Nancy kehren unverrichteter Dinge von Lyonel zur Lady zurück: »er starrt betrübt und still zu Boden nieder Und spricht und hört kein Wort«. Die Lady versucht ein ihrer Meinung nach untrügliches Mittel: sie lockt ihn mit einem zeitgemäss umgeändertem Verse der »letzten Rose« herbei (wobei für die Sängerinnen die Regiebemerkung zu beachten ist: »sie singt anfangs mit zitternder Stimme, dann mit immer gesteigertem Ausdruck«). Aber ach! kaum wird Lyonel ihrer ansichtig, als er ihren Strauss zerpflückt und vor ihre Füsse wirft. Selbst ihre zärtlich rührende Betheurung:

III. Auftritt.

IV. Auftritt.

16. Duett.

Più lento.
LADY. Sieh mich be-reu-end, be-reu-end zur Süh-ne hier...

ihre Mittheilung, dass sie seine schmachvollen Bande gelöst, den Ring selber zur Königin gebracht habe — was freilich nichts Grosses war — lassen ihn kalt. Da überrascht sie ihn mit der Erklärung:

»Hör' mich! Dein edler Vater
War Graf Derby, der schuldlos Verbannte,
Den man zu spät als den weisen Berather,
Als den Freund des Staates erkannte!«

Wohl blitzt es ihm einen Augenblick stolz aus den Augen; als sie ihm aber ihre Hand fürs ganze Leben reichen will, da stösst er sie zurück.

Und wieder wurde das französische Muster herbeigeholt, um dem Duettschluss den Effect zu sichern. Die Musik, zuerst in As-moll, lichtet sich:

Andante.
LYON. Sie war mein Stern, mein höchstes Gut! Ihr weiht' ich gern mein treues Blut

Der höchste Aufschwung leidenschaftlicher glücklicher Liebe könnte nicht beredter klingen; die Melodie ist zu schwungvoll und packend, als dass sie des lieben Effectes willen nicht noch



einmal mit allem prunkenden Zubehör des Orchesters erscheinen sollte, und nun stimmt die Lady wieder in platten Octaven mit ein: »Sieh' meinen Schmerz, sieh' meine Reu!« und Er: »Nein, nimmer kehrt mein Heil zurück« — auf der einen Seite verzweifeltes Flehen der Verschmähten, auf der andern Hass und Trotz des Hintergangenen, und beides auf die gleiche Tonweise wonniger Beseligung! »Unsinn! Du siegst!«

Dunkel, wie die Straussgeschichte, ist auch die mit dem Ring. Die wahrscheinlichste Erklärung ist folgende: Graf Derby Vater war ein Parteigänger der Whigs, die in der ersten Regierungszeit der Königin das Heft in Händen hatten und 1710 gestürzt wurden. Als Beweis besonderen Wohlwollens hatte ihm die Königin früher einen Ring geschenkt. Der Graf, welchen mit dem Sturze der Whigs das Loos der Verbannung traf, sah seine spätere volle Rechtfertigung voraus und irrte sich nicht in dem Bescheide, den er sterbend seinem Sohne über die Kraft des Ringes eröffnete. Freilich ist die geschichtlich mögliche Frist von längstens 4 Jahren (1710 bis zu Annas Tode 1714) für diesen ganzen Vorgang ein viel zu kurzer, und man hätte es hier mit einer poetischen Licenz zu thun.

V. Auftritt.

VI. Auftritt.

17. Duett.

Doch ein liebendes Weib weiss noch da Rath, wo männlicher Scharfsinn sich erschöpft. Sie trifft Vorbereitungen, um das Letzte zu wagen. Zuvor aber hat Plumkett mit Nancy noch eine Angelegenheit von grosser Wichtigkeit in Ordnung zu bringen. Da beide in die Klugheit der Lady mehr Vertrauen setzen, als in die Dauerhaftigkeit des Trotzes Lyonels, so sieht Plumkett eine wenig verlockende Zukunft vor sich: »Ach dann sitz' ich ganz alleine . . Einsam hier, im öden Haus . . .« Doch die kluge Nancy weiss ihm zu helfen: »Gelt! Ihr müsst ein Weibchen wählen, Seid ja alt genug — und reich!« Da aber »Nachbars Polly« ihm zu dumm ist und er auch Richters Anna nicht mag, so bleibt freilich nur Eine übrig: »Kann sie gleich nicht einmal spinnen, Ist sie gleich sehr ungeschickt — Wusst' sie doch mich zu gewinnen, Seit ich ihr in's Aug' geblickt!« Da diese Eine, um ihn zu ge-

winnen, sogar spinnen lernen will, so fehlt nur noch die letzte Entscheidung in Frage und Antwort, die aber tactvoller Weise bis zur Erledigung der Herzensangelegenheit Lyonels vertagt wird.

Wieder ist Markttag in Richmond, doch es ist ein Scheinmarkt, Pächter und Mägde sind von der listigen Lady bestellt. Die Musik ist glänzender, zierlicher, als damals. Während eine elegische Violoncell-Kantilene ertönt:

Andante. Vc. solo Br. *p* Cb.

nahen Plumkett und Lyonel. Die verkleideten Mägde rühmen wie früher ihre Kunstfertigkeiten, da holt Plumkett die Lady hervor und frägt sie: »Sprich! was kannst du? — sag' es frei!« und diese betheuert dem erstaunten Lyonel *(mit einer für die wichtige Textstelle viel zu ausdruckslosen Musik)*: »Ich kann entsagen dem Glanz, dem Schimmer... Ich kann dem Treuen Mein Dasein weihen..« Jetzt glaubt ihr Lyonel, und nachdem auch Plumkett mit Nancy ein humoristisches Examen angestellt, stimmen alle, damit auch der Zuhörer etwas nach Hause mitnehmen könne, die »letzte Rose« an.

Verwandlung. VII. Auftritt. 18. Finale. Allegro poco vivace. Andante. Allegretto. Andante. Più animato. Andante.



Die heute noch bei einigermaassen glücklicher Vertretung der Hauptrollen andauernde Beliebtheit dieser Oper ist in erster Linie dem ausgezeichnet angelegten Textbuch zu verdanken, welches die rechte Mischung von Ernst und Scherz aufweist, markante und fesselnde Charaktere enthält und in der Begründung und Verknüpfung der Scenen geradezu ein Muster ist. Ein Fehler dürfte nur in der Handlungsweise der Lady zu finden sein. Erst sobald sie weiss, dass er adliger Herkunft ist, wagt sie ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen; das ist sehr wohl

erzogen, aber wenig menschlich empfunden. Dennoch verzeihen wir ihre Gefühlskälte angesichts des guten Einfalls, sich noch einmal als Magd zu verdingen. Flotow hat sich die Arbeit hier augenscheinlich leichter gemacht, als in »Stradella«; immerhin ist die »letzte Rose«, auf die er einen grossen Theil der musikalischen Wirkung der Oper auferbaute, ein schönes Volkslied. Die Fadheit eines Theils der Musik wird durch den Umstand erklärlich, dass sie ursprünglich seinem am 21. Februar 1844 in Paris aufgeführten von Saint-Georges entworfenen, mit F. M. F. Deldevèz und Burgmüller komponirten Ballett »Lady Henriette« zu Grunde lag, also eigentlich Ballettmusik bildete.*) In der Behandlung der Singstimmen, des Orchesters ist er auch hier Meister; ein besonderes Verdienst bildet die geschickte und ungezwungene Fügung des Dialogs. Die Oper wurde zum ersten Mal in Wien am 25. November 1847 mit durchschlagendem Erfolge aufgeführt und fand schnelle Verbreitung.

*) So berichtet Riemann, Opernhandbuch (1887) S. 312. Ferdinand Gleich, Wegweiser für Opernfreunde (Leipzig, 1857) nennt »Martha« eine Umarbeitung der Oper »l'ame en peine«, die (nach Riemann) in Paris 1846 aufgeführt worden ist und deren Text von Saint-Georges ist. Vielleicht ist diese Oper aus dem Ballet »Lady Henriette« entstanden; die »Martha« hätte demnach zwei Entwickelungsstadien durchlaufen.





